مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م
صص ١- ٢٠

أثر العدول في توجيه المعنى في شرح ابن هشام "بانت سُعاد"

غيّاث بابو*

الملخّص

تتناول هذه الدّراسة قراءة نصيّة نحويّة جديدة للبردة، تتمثّل في ظاهرة العدول أو الانزياح التي وظّفها الشّاعر كعب في إبداعه الصّلد، فأفرزت غنىً فنيّاً، ودلاليّاً، من خلال لغته الشّعريّة التي تحمل طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيريّة، تمثّلت في أنماط متعدّدة من العدول: النّحويّ والصّرفيّ؛ ذلك العدول الذي كشف عن بواطنها، وفتّق أسرارها ابن هشام الأنصاري في شرحه قصيدة "بانت سعاد"، فدلّت الدّراسة على قدرة ابن هشام العقليّة على استنباط الوجوه النّحويّة المتعددة،من مثل:النّقل، والقلب، والتناوب، وغيرها، وربطها بالمعنى؛ إذ يرجع تعدد المعنى إلى القراءات المتنوّعة للبيت الشّعري، فحاولت في دراستي هذه إعادة إنتاج المعنى اعتماداً على ربط النّحو بالدلالة.

وهذا العدول عن الصيغ الأصليّة في السّياق النّصّي له أبعاد بلاغيّة، ومقاصد بيانيّة، يعمد إليه النّاظم، فيكشف عن وجه من وجوه البيان الدّلالي الّذي يفاجِئ المتلقي، ويثير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العرف اللغوي؛ ممّا يؤدّي إلى كسر النّظام النّحوي، والانحراف باللغة من مسار الجمود إلى التّطوّر حيث الإبداع، والتّوجّه نحو البؤر ذات الدّلالات المركّزة التي تسهم في تقوية المعنى بسبب التّوسّع الدّلالي في الصّيغ والبنى التي تشتمل عليها النّصوص المدروسة.

كلمات مفتاحية: القاعدة، المعنى، التوجيه.

مقدمة:

إنّ الدراسات النحوية واللغوية ركّزت على استنباط القواعد التي تتعلّق بأقسام الكلام، وما يتعلّق بالجملة من مباحث، ومن ثَمّ تطبيقها على الكلام الفصيح من قرآن وشعر ونثر؛ في حين تجاوز علماء المعاني هذه الشّكليّة، وهذه القواعد المثالية إلى فهمٍ أعمقَ وأدقَّ للمعنى، فحاولوا الغوص في أغوار المعنى،

* - مدرّس في قسم اللغة العربيّة، جامعة الفرات، الحسكة، سورية.
تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٣/١٦هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٠٥م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٦/٠٧ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٨/٢٨م

كاشفين أسراره، فانبثقت عنهم مصطلحات عدّة مثل: الالتفات والعدول والحذف والتعريف والتنكير وغيرها، وقد أصبح العدول في حلته الجديدة، عند المحدثين، انزياحاً، وهو من ترادف المصطلحات، لاختلافها، ولا يُلجَأ إليه إلاّ في لغة الإبداع، فإذا خرج شيء عن القواعد المعيارية، عُدّ خروجاً عن المألوف، فأصبح انزياحاً وعدولاً، بيدَ أنّه في حلته الجديدة يصبح نُضَاراً . [١]

ومع مرور الزمن ولدت من رحم هذين المصطلحين ـ أعني العدول والانزياح ـ مصطلحات متعدّدة تؤدّي الدلالة عينها، فالأكثر استعمالاً من بين تلك المصطلحات: العدول والانحراف والانزياح، وقد تعلقت بدائرة هذه المصطلحات مصطلحات غربية المنشأ منها: التجاوز، المخالفة، الانتهاك، خرق السنن، اللّحن، التحريف، وغيرها. [٢]

يسهم هذا العدول في توليد فضاءات دلاليّة، وأبعاد جمالية، من حيث الوزن والموسيقى، وربط العناصر الفاعلة في السياق، وجعله نسيجاً متناغماً، يكمن في نظام العلاقات بين البنى العميقة والبنى السّطحيّة، وهذا التناوب يعطي تفسيرًا دَلاليًّا، ويفتَح الباب أمامَ التأويل بوصفِه وسيلةً مِن وسائلِ تَفسير التّحوُّلِ عن الأصل إلى الفرع، فالعدول "أن تريد لفظاً، فتعدل عن اللّفظ الذي تريد إلى آخر، سواء أكان في الحركات أم في الأصوات أم في الصيغ أم في التراكيب." [٣]

وقد سمّى ابن جني هذه الظاهرة "شجاعة العربية" لما فيها من الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى، والتحريف وغيرها، مستدلاً على ذلك بأمثلة كثيرة مدلّلاً على ما بها من مجاز واتّساع، كما أفرد باباً في إنابة الحركة عن الحرف والحرف عن الحركة، فتعدل عن الحركة في آخر الكلمة إلى ما قبلها[٤].

وقد كثر في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة الجمع بين مصطلحي: العدول والانزياح، غير أنّ الأول قديم، والثاني غربي معاصر، فهو بالفرنسية ecart، وبالإنجليزية deiviation، والانزياح يعني استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتادٌ ومألوف، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقُوّة جذْبٍ وأسْرٍ." [٥] وربُّما كان مصطلح العدول من أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانزياح". [٦]

---

١ أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**، ص٧.

٢ **المصدر نفسه**، ص ٣٣،٣١.

٣ محمد إبراهيم عبد السلام، **ظاهرة العدول في اللغة العربية**، ص ١٨.

٤ ابن جني، **الخصائص**، ٢ /٣٦٠، ٤٤٦، ٤٤٧.

٥ أحمد محمد ويس، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٥.

٦ **المصدر نفسه**، ص ٣٧.

ورأى الدكتور مصطفى النّحاس أنّ العدول أو الانزياح لايكون إلاّ على مستوى النّص، فيتفاعل النّحو مع الدّلالة لإنتاج المعنى فهو "دراسة الوظيفة الدّلالية لبعض العناصر النّحوية وربطها بشبكة الدلالة في النّص، وذلك يتطلّب إخضاع التحليل النحوي لعمليات التحليل البنيوي في الأدب، بمعنى أن ما يقع في النص من انحرافات، عدول عن الأصل أحياناً، أو انزياحات على المستوى الأدبيّ يقع أيضاً على المستوى النّحوي، وهذا لا يتم جزافاً وإنّما تحكمه قواعد عامّة وأطر نظريّة يكشف عنها النّص" [١].

يكتسب هذا البحث **أهميته** من خلال القضايا اللغويّة التي تمّ تناولها من قبل ابن هشام في شرح " بانت سعاد"، ودراستها دراسة نحويّة نصيّة على مستوى التّركيب، لما لهذه الظاهرة ـ أعني الانزياح أو العدول ـ من أهميّة كبيرة في الحياة النقديّة المعاصرة، فتأتي التّحولات على الصّعيد النّحوي متمثّلة في قضايا الانزياح الذي يشتمل على معانٍ متعدّدة، ممّا يعكس طاقة متفجّرة في بنية التّركيب النحوي، وهو كلام يدلّ في آنٍ على التّفرّد والتّحيّز، وخلق خلخلة في بنية التّوقّع الجمالي النحوي.

أمّا **هدف البحث**، فيكون من خلال تسليط الضّوء على ربط القارئ بالقضايا الإبداعيّة المتعلّقة بلغة الشّعر، وما تشتمل عليه من رؤى نحوية ودلاليّة تتعلّق بالتأويل والملاءمة بين اللفظ والمعنى، ممّا يقودنا وإزاء هذه الحالة إلى أماكن لم تكن مألوفة في الاستخدام اللغوي،وقد أصبح بالإمكان تدارسها والانطلاق منها إلى آفاق أخرى في الدّرس والنّحوي.

وفيما يخصُّ **منهجية البحث**، فقد اتّخذت منهج الوصف الّذي يلاحق البنية التكوينيّة لقصيدة البردة الأولى في فضاءَاتها النَّصيَّة بغيةَ تبيان أثر الانزياح في المعنى، والكشف عن جمالية التّركيب الشّعريّ، ودلالته المُتحقّقة، وقد كانت الانطلاقة من استنطاقات ابن هشام لقصيدة كعب المشهورة.

وإذا ما عدنا إلى قصيدة كعب وجدنا اهتمام ابن هشام بالانحرافات والانزياحات المشكّلة للنّصّ الشّعريّ، وقد كان في تتبعه دقيقاً، للكشف عنها في النّصّ الفصيح، وقد اتّخذ الانزياح في فكر ابن هشام مصطلحات متعدّدة، منها:

أ ـ النقل أو التحويل:

١ ـ صيغة "أفعل به "، والقول بالزّيادة لمواءمة القاعدة:

أوضح ابن هشام أنّ الباء تزاد في صيغة "أفعل به" في قول كعب:

أَكْرِمْ بِهَا خُلَّةً لَوْ أَنَّهَا صَدقَتْ   مَوعُودَها أَوْ لَوْ أَنَّ النُّصحَ مَقبُولُ [٢]

---

[١] مصطفى النّحاس، **نحو النّص في ضوء التّحليل اللسانيّ للخطاب**، ص ٤.

[٢] جاء البيت في الدّيوان: **يا ويْحَهَا خلّة**، ويروى أيضاً: " **ويل امّها خلّة** ". انظر: كعب بن زهير، **الدّيوان**، ص ٦١.

فقوله: أكرِمْ بها: ما أكرمَها، ومثله:﴿أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا﴾ [١] أي: ما أسمعهم، وما أبصرهم في ذلك اليوم.[٢] "ثمّ راح يعرض آراء النحاة في صيغة " أفعل به.

إنّ كثيرًا من حروف المعاني جاءت متّفقة مع قواعد النحاة، وبعضها الآخر خرج على القياس، فلجأ النّحاة إلى تبرير ذلك بالتأويل، لتستقيم آراؤهم، وتتّفق مع مذاهبهم، ومن ذلك زيادة الباء في صيغة " أفعل به "، وما ينتج عنها من معانٍ ودلالات، يقول الرَّضي: " وإنّما سمّيت هذه الحروف زوائد، لأنّها قد تقع زائدة، فيتوصّل بها إلى زيادة الفصاحة، أو إلى إقامة وزن أو سجع أو غير ذلك، وسمّيت زائدة لفائدتين: معنويّة، لتأكيد المعنى الثّابت وتقويته، ولفظيّة لتزيين اللّفظ، وكون زيادتها أفصح، أو كون الكلمة أو الكلام، بسببها، تهيّأ لاستقامة وزن الشعر أو لحسن السّجع". [٣]

فالتركيب (أكرم بها!) معدول ومحوّل عن بنى عميقة، تآلفت على مراحل لتفرز البنية السطحية في نظم الشّاعر، فالمراحل تبدأ من صيغة: كرُمت سُعادُ، ودلالة (فَعُلَ) تدل على أنّ صفة الكرم ملازمة لـ "سعاد" حتّى أصبحت كالسّجيّة والطّبع فيها، وهذه دلالة التحوّل في الصفات حيث تصف تطور الحال درجة، فدرجة؛ لأنّ الحدث معها يدل على الاستمرار والثبات، والكرم، حينئذٍ، ملازم لسعاد، ومتمكن منها؛ " فتحوّل الصيغة إلى " فَعُل" مضموم العين للدّلالة على غرض المبالغة والتعجّب؛ لأنّ الأصل في صيغة (فَعُل) داخل تموقعها السّياقيّ النّصيّ للقصيدة أن تدل على الطبائع والسجايا، فإذا انتقلت إلى التعجب دلّ ذلك على أن المتعجب صار كالغريزة، لأن باب (فَعُل) موضوع لهذا المعنى على نحو نسبيّ تجريديّ طاغٍ. [٤]

ولمّا فاجَأ الشاعر المتلقّي بازدواج تركيبي لعبارتين متماثلتين في المعنى ربطت بينهما "أو" التي بمعنى الواو:

"لو أنّها صدقَتْ موعودها، أو لو أنّ النّصح مقبول" ـ إذ إنّ هذين التركيبين اعتمدا على مفتاح دلالي رئيس ربط بين التركيبين المتوازيين هو الامتناع، سواء في اللفظ من خلال أداة الشرط " لو " التي تفيد الربط بين جملتي الشرط والجواب، أم في المعنى لِما لعدم الصدق وعدم قبول النصيحة من معنى عدم الامتثال للأمر، فولّد جملاً متوازية ومتضافرة دلاليّاً وإيقاعيّاً ـ غيّر مسار المعنى، إلى تركيب آخر سلب منه صفة لزوم الكرم لسعاد، أي: لو صدقت لتمّت خلالها، ولكانت كريمة، وزاد المعنى وضوحاً في البيت

---

١ **سورة مريم**، الآية، ٣٨.

٢ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ص ١١٠. ١١١.

٣ الرضي، **شرح الرضي عل الكافية**، ٤/ ٤٣٢ ـ ٤٣٣.

٤ **المصدر نفسه**، ٤/٢٢٩.

الذي يليه: " **لكنّها خُلّةٌ قد سيط من دمها فَجْعٌ وولعٌ وإخلافٌ وتبديلُ** " أي:" إنّ هذه المرأة قد خلط بدمها الإفجاع بالمكروه، والكذب في الخبر، والإخلاف في الوعد، وتبديل خليل بآخر، وصار ذلك سجية لها لا طمع في زواله عنها. فأصبح التركيب: أكرمْ سعادُ، على الأمر، وإسناد صيغة الأمر إلى الفاعل الظاهر قبيح، وهذا مخالف للقاعدة الأصل، فحوّل إلى تركيب ثالث: أكرمْ بسعاد! فزيدت الباء في الفاعل لإصلاح اللّفظ. [1] وأصبح تركيب التعجّب مؤقّتاً حالياً، وليس مستمراً، فأنت تتعجب في الوقت نفسه الذي ترى شيئاً خارجاً عن المألوف، أو عن العادة، ثمّ يمّحي هذا التّعجّب بعد مدّة.

فالعدول هنا هو الذي كسا التركيب اللغويّ وشياً لفظياً إضافيّاً، بإعادة تنظيم البناء اللّغوي لخلق جمالية تخترق ذهن المتلقّي، وتؤثّر فيه. فالدّلالة لفظيّة بزيادة حرف الجر للتوكيد، والتثبيت، تثبيت ما يريد الشاعر بثّه للتأثير في ذهن المتلقّي، من إعجاب بهذه الصديقة، أي: ما أكرمها خلّةً لو أنّها وفت بمواعيدها، أو قبلت النُّصح، ولا تخلو الزيادة من تزيين اللّفظ، لأجل استقامة الوزن، ونجد أنّ عبارة " أكرم بها!" الإنشائية تعطي طاقة دلاليّة، تكسو السطح اللّفظيّ بهاء وجمالاً، وقدرة على التّعبير، وإيصال المعنى المراد، بانزياحها عن العبارة العميقة "كرُمت" الخبرية فجملة "التعجّب جملة توليدية للتعبير عن الانفعال، ارتبطت بتركيبها وخصائصها في ذهن المتكلّم بمشاعر الإعجاب والدّهشة والحيرة، فصيغة "أفعل به" ارتبطت بالنّغمة الصّوتيّة المستوية في بداية الجملة، ثمّ تأخذ هذه النّغمة وضع النّغمة الهابطة في نهاية الجملة" [2].

٢ـ العدول عن المثنّى إلى المفرد:

لقد ركن ابن هشام في غير موضع إلى حمل الكلام على المعنى حين وجده على خلاف قواعد العربية، وأصول النحويين،، كردّ المثنى إلى المفرد وما شابه ذلك، وكان يخرجه على ما يوافق القواعد النحوية الموضوعة؛ وذلك في قول كعب:

مِنْ كُلّ نضّاخةِ الذّفْرى[3] إذا عرِقَتْ عُرْضَتُها طامسُ الأعلامِ مجهـولُ

فقوله: "الذّفرى " مفرد قائم مقام التثنية، إذ الناقة لها ذفريان لا ذفرى واحدة. [4]

---

١ الرضي، **شرح الرضي على الكافية**، ٤/٢٣٤-٢٣٥. ابن هشام، شرح **قطر الندى وبل الصّدى**، ٣٢٠.

٢ مرعي الخليل عبد القادر، **أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي، دراسة تطبيقية في ديوان الشابي**، ص ٨٣.

٣ قال الليث: الذِّفرى: هو الموضع الذي يعرق من البعير خلف الأذن، وهما ذِفْرَيَانِ من كل شيء. ابن منظور، **لسان العرب**، (ذفر)

٤ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب**، ١٧٥، ١٧٩.

إذ المعنى: نضّاخة الذّفرتين، وهو مجاز مرسل، ومن العرب من يوقع كلاً من المفرد والمثنى والجمع موقع كل من الآخرين؛ أمّا وقوع المفرد موقع المثنى، ففي العضوين كالعينين والأذنين واليدين والرجلين، تقول: رأيته بعيني وسمعته بأذني، ومنه قول كعب: من كلّ نضّاخة الذّفرى؛ إذ لكل من الناقة والبعير ذِفْرَيان، وهي نقرة خلف أُذِنهما،

غير أنّ هذا الاستعمال اللّغويّ، أعني إقامة المفرد مقام المثنى، كان لغرض أسلوبيّ، يمثّل حيويّة العربيّة ومرونتها؛ فحق الكلام والقاعدة استعمال الأصل على التثنية، من غير انحراف، بيدَ أنّه قد يعبّر عن أوضاع دلالية لا يمكن الوصول إليها إلاّ بمثل هذا الانزياح النّحويّ عن الأصل القواعديّ المعياريّ. وربّما كان التخفيف، وفهم المعنى المراد ألجأ الشاعر إلى هكذا انزياح؛ لأنّ ذكر الكلمة مثناة ـ والتثنية فائدتها التكرار ـ أثقل من ذكرها مفردة، فالمفرد أخفّ على النطق من المثنى، وفهم المعنى المراد من كلمة "الذِّفرى" جعل الشاعر يستعمل هذه الكلمة مفردة.

٣ـ العدول عن "مفعول" إلى" فعيل":

إنّ العدول في الصيغة الصرفية يساهم في تنمية الثروة اللغوية؛ لفظاً ودلالةً،، فهناك تغيرات لأجل الوزن والموسيقى، فيحدث الشاعر خرقاً في نظام اللغة الصرفي، يؤدّي إلى ترك المستعمل الأصل، واستحداث فرع يساعد على توليد قاعدة جديدة تؤدّي معنىً دلالياً، وجمالياً إضافيّاً، يتمثّل في تقوية المعنى. وعليه قول كعب:

ومَـا سُعـادُ غَداةَ البيــنِ إذ رحلـوا إلاّ أغـنُّ غضيـضُ الطَّـرفِ مكحـولُ

قوله: "غضيضُ الطّرف" هو "فعيل" بمعنى "مفعول" كقتيل وجريح وذبيح وكحيل ودهين، وهو كثير." [١]

نجد في هذا البيت أنّ الشاعر عدل عن استعمال "مغضوض" إلى "غضيض" وفق تحوّل إيقاعيّ في الصيغة بغية خلق حيويّة تطرب لها الآذان، حفاظاً على موسيقى البيت، ونغمته. وبهدف التنويع في الأوزان والصّيَغ، كي لايقع تكرار في صيغة "مفعول"، فيملّ القارئ، وينصرف عنه، ولفظ " غضيض " أفصح وأخفّ من صيغة "مغضوض" وربّما يكون توالد الصيغ الصرفيّة من بعضها اتّساعاً في اللغة، بيدَ أنّ تعاور الصّيَغ، له دور مُهمّ في التّكثيف الدّلالي حيث يعمد فكر الشاعر الحرّ إلى اختيار ما يراه مناسباً من الصيغ اللغويّة التي تقوم بدور جماليّ تكني عنه، إلى جانب وظيفتها الدلاليّة التي ترمي إلى الثبات والمبالغة في الوصف.

---

١ المصدر نفسه ٧٢.

ف "فعيل" التي يراد بها معنى "مفعول" تشتق من الفعل المتعدّي، وتستعمل في صيغة الفعل المبني للمجهول، للدلالة على الحدث الواقع على المفعول، مع إرادة التّجدّد، وهذه الصيغة فيها تحوّل، يبدأ بالتركيب العميق: "غُضَّ الطّرفُ " مع إرادة التجدد والاستمرار، فإذا أراد أن يكون الغضُّ وصفاً ثابتاً للظبي حُوِّل التركيب إلى:" ظبي أغنُّ غضيضُ الطرف "، للدلالة على المبالغة، وهو المعنى المقصود؛ أي: لكثرة وقوع الغضّ منه.

فلجوء الشاعر إلى هذا المستوى الإبداعي يجعله مخترقاً المستوى المألوف للغة، إذ يشحن النّصّ الشّعريّ بطاقات أسلوبيّة جماليّة لإحداث صدمة في ذهن المتلقي. فدلالة "فعيل" هذه على "أن الوصف قد وقع على صاحبه، حيث أصبح سجيّة أو كالسّجيّة ثابتاً، أو كالثابت، فتقول: طرف مكحول، وطرف كحيل، فكحيل أبلغ من مكحول، لأنّ معناه أنّ الكحل أصبح في صاحبه كأنّه خلقة" [١]. وكذا الحال بالنسبة إلى صيغة (غضيض)؛ فأيّ سعاد هذه؟ وأيّ غزال هذه؟ إنّها تمثّل اكتمال الحُسن مع اكتمال الغضّ للطّرف المكحول ذلك الغضّ الذّي صار مُعلّماً ومثالاً وفاعلاً، وممتدّاً، كيف لا؟ والحديث هنا عن سعاد الرّمز المسافر إلى تخوم لا حدود لها من التأمّل العارف عند كعب الشّاعر.

ب ـ القلب:

١ـ قلب التشبيه لمواءمة تعليق شبه الجملة:

التّعليق مسألة تعتمد على المعنى، إذ لا بدَّ لشبه الجملة من متعلَّق، تتعلّق به، وممّا يُسجّل لابن هشام حذوه مسلك البلاغيين في الاعتماد على المعنى البليغ في تعليق الظرف " غداةَ " في قول كعب:

وما سعادُ غداةَ البينِ إذْ رحَلُوا إلاّ أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

أنّه قال: "عاملها التّشبيه، ويقدّر حرف التشبيه قبل "سعاد" وقبل الظرف أيضاً داخلاً على "سعاد"، أي: وما كسعاد في هذا الوقت إلاّ ظبيٌ أغنُّ، وهو محصّل للمراد على وجه أبلغ، وذلك إذا بالغوا في التشبيه عكسوه، وفي ذلك من المبالغة ما لا خفاء به. وقلب الكلام جائز في التشبيه وغيره، ويكون مقبولاً عند المحققّين إذا تضمّن اعتباراً لطيفاً كما في باب التشبيه." [٢]

وإذا كان هذا النوع من التّشبيه خروجاً على المألوف، والقاعدة الأصل، فهو عدول وانزياح، انزياح عن الأصل إلى الفرع، للمبالغة، وقد اتّخذ هذا التّشبيه مسميّات عديدة، من مثل التّشبيه المعكوس أو المنعكس، أو غلبة الفروع على الأصول.

---

١ فاضل صالح السّامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، ص١١٧.

٢ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ص ٦٣ ـ ٦٤.

فهذا على أنّه جعل صوت سعاد لما فيه من غُنَّة، ورقّة كأنّه أشهر وأعرف وأكمل وأجمل حين تُمتدح، من صوت الظّبي الأغنّ، فيلزم تضمّنه معنى خاصّاً لطيفاً، ويبدو أنّ الغرض الأساس من هذا التّشبيه المبالغة، فصار المشبّه به "الظبي" فرعاً، والمشبّه "سعاد" أصلاً، وعكس التّشبيه، غير أنّه حذف أداة التّشبيه. وبقاء أداة التشبيه في التشبيه المقلوب أقوى من حذفها.. لأنه بحذفه لأداة التّشبيه ساوى بين غُنّة صوت الظّبي وغُنّة صوت سعاد، فليس لأحد فضل في صفاء الصوت، وغنّته، لأنّهما متساويان، ونجد هنا أنّ التّشبيه المقلوب اتّحد مع التّشبيه البليغ، فزاد المسالة تعقيداً، وربّما وصلت إلى درجة الافتعال والمبالغة.

وذهب ابن هشام في مغني اللبيب إلى أنّ بعض النحاة علّق الظرف " غداةَ " بالأداة "ما" لأنّها نابت مناب الفعل "انتفى" والتقدير: انتفى كونها في هذا الوقت إلاّ كأغنّ، ومنعه بعضهم.[١] ولايجوز تعليق الظّرف بحال محذوفة من "ما "لأنّه "لايعمل في الحال معنى حروف النفي والاستفهام، لأنّها لا تشبه الفعل لفظاً" [٢]. وعليه؛ فإنّ التعليق بالفعل "يشبه" على التّشبيه المعكوس أقوى وأبلغ من التعليق بـ "ما" لنيابتها عن "انتفى"، لما فيه من جمالية لاتتوافر عندما يعلّق بـ "ما".

٢ـ قلب الإسناد:

القلب هو " أن يشمل الإسناد إلى شيء، والمراد غيره" [٣]. وجعله قدامة بن جعفر من عيوب ائتلاف المعنى والوزن، وعرّفه بقوله: " وهو أن يضطر الوزن الشّعريّ إلى إحالة المعنى، فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به." [٤]ورأى ابن هشام أنّه فنٌّ أكثر ما يقع في الشعر،[٥]وفي القلب خلاف بين النحويين والبيانيين.

وذهب سيبويه إلى أنّ وقوع القلب في اللغة لسعة الكلام: "وأمّا قوله: أُدخِل فُوهُ الحجرَ، فهذا جرى على سَعة الكلام، والجيّد: أُدخِلَ فاه الحجرُ، كما قال: أدخلتُ في رأسي القَلَنْسُوةَ، والجيّد: أدخلتُ في القَلَنسُوة رأسي " [٦].

وقد أقرّ ابن هشام بوقوع القلب في الشّعر عند وقوفه على قول كعب:

كأنّ أوبَ ذراعيها إذا عَرِقتْ وقد تلفَّع بالقـورِ العساقيلُ

---

[١] ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ٥٧٢.

[٢] الرضي، **شرح الرضي**، ٢/ ١٥.

[٣] الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ٣/ ١٨٤.

[٤] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ٢٠٩.

[٥] ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ٩١١.

[٦] سيبويه، **الكتاب**، ١ / ١٨١.

إذ قال في العجز: "وفيه قلب، إذ المعنى: أنّ السراب صار للأكم مثل اللّثام، فالأصل: وقد تلفّعتِ القورُ بالعساقيلِ، فقلب." [١]، أي: تلحّفتْ الجبال الصغيرة أو التّلال بالسَّراب. وليس العكس.

فظاهره أنّ الشاعر أسند الفعل " تلفَّع " المراد منه الاتخّاذ إلى العساقيل، والمراد عكس ذلك، إسناده إلى " القور " والباء للحال، والقور مصاحبة العساقيل، لا العكس، وفائدته المبالغة، بجعل العساقيل مستتبعة للقور ومتلحّفة بها.

ويكشف لنا السياق النصي للتركيب عن نوعين من النحو: النحو المعياري المتمثّل بالقاعدة الأصل، إسناد " تلفّع " إلى " القور"، والنحو الخارج على معيار النّصّ المتمثّل بلغة الإبداع، والمتمثّل بلغة انفتاح النّصّ وتعدّد القراءات المتجلّي بالقلب، وإسناد " تلفّع " إلى العساقيل. فالنّار المتلهّبة على المستوى النّفسي الجوّانيّ انعكست على الأشياء الخارجيّة فجعلتها أشدَّ قساوة على المستوى الظّاهري، بيدَ أنّ ناقة كعب تتطلّع إلى تخوم تجذّرت بفضاءات الرّوح، روح المحبّة والأمل، والتواصل، والإشراق، والإيمان، إنّ هذه النّاقة فيها ملامح مقدّسة من هنا لم تعدْ المقيّدات الدّنيويّة عراقيل يحسب لها حساب، إنّها ناقة مكتملة رسمتها أبجديّة الطموح الوثّاب الّذي يتطلّع إلى النّور حيث موطن الحسّ والحبّ والدّفء والعفو النّبيل.

وعلى أيّة حال، فالقلب اللّغويّ ذو السّمات الشّعريّة، خارج عن المألوف، يثير ذهن المتلقّي، ويشغله، فيجعله يبحث عن المعنى خارج إطار الكلاسيكية المعهودة، ليغوص في أُزُرِ التراكيب، فينتزع غلقها.

ج ـ أثر تغيّر العلامة الإعرابية في المعنى:

أدرك النحاة أهمية تغير العلامة الإعرابية، ودورها في توجيه المعنى، وجعلوا لذلك قواعد مختلفة، ولاحظوا الفروق بين المعاني من خلال العدول عن هذه العلامة، فتأخذ تركيباً جديداً، ومعنى مغايراً للمعنى السابق، قال ابن فارس " فإنّ الإعراب هو الفارق بين المعاني..... وبه يُعرف الخبرَ الذي هو أصل الكلام. " [٢]، ويوقف على أغراض المتكلّمين، وللعرب في ذلك ما ليس لغيرها: فهم يفرقون بالحركات وغيرها بين المعاني.

---

[١] ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ٢٢٢ ـ ٢٢٣. **مغني اللبيب**، ص ٩١٢، القور: جمع " قارة "، وهي الجبل الصغير، و"العساقيل" اسم لأوائل السّراب، ولا واحد له، و" التّلفّع " الاشتمال. وقال الزمخشري: تلفّع الشجرُ والأرضُ بالخضرة؛ وتلفّعت القارةُ بالسّرابِ. الزمخشري، **أساس البلاغة**، " لفع ".

[٢] ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة**، ص ٣٥، ٤٣.

ومن سمات النّقد النّحويّ عند ابن هشام اجتهاده في ذكر أكثر من رواية للكلمة مع بيان الأوجه الإعرابيّة المحتملة، بغية تأييد مذهبه النّحويّ وتدعيمه، ومنه: العدول عن النّصب إلى الرّفع على اسم "إنّ " قبل مجيء الخبر،قال كعب:

فلا يَغُرَّنْكَ ما منّتْ وما وعدَتْ إنَّ الأمانـــيَّ والأحـلامَ تضليـلُ

فـ: "والأحلامَ": عطف على اسم "إنّ"، ويجوز رفعه، فقال الكوفيون [1]: معطوف على محلّ الاسم، وقال البصريون: هو إمّا مبتدأ حُذف خبره، والجملة معترضة بين اسم: إنّ، وخبرها، وإمّا مبتدأ خبره ما بعده.، وحُذف خبر: إنّ، لدلالة خبر المبتدأ عليه." [2]

فعلى رأي الكوفييّن "رواية الرّفع" التّركيب واحدٌ، وجواز العطف على المحلّ بكونه مرفوعاً قبل دخول "إنّ" وبعدها؛ أي: الأمانيّ والأحلامُ تضليل، لم يجز هنا إلاّ الرّفع، عطفاً على اللّفظ بوساطة العلامة الإعرابيّة، والمعنى بوساطة أداة الرّبط " الواو " والجمع بين الأماني والأحلام، وجوّز مجيء الخبر مصدراً، لأنّ المبتدأ ومعطوفه اسما معنى، تقول: التفوّق والنّجاح تكريمٌ، ولايجوز أن يكون المبتدأ اسم ذات، كقولنا: زيدٌ وعليٌّ تفوّقٌ. إنّما الاجتهادُ والمثابرةُ تفوّقٌ.

ولما أراد الشاعر إقرار ذلك وتثبيته أكّده بـ "إنّ" فعُدل بالعلامة الإعرابية عن الرّفع إلى النّصب، فعاد تركيب العطف متّحداً لفظاً بوساطة العلامة الإعرابيّة، ومعنىً بوساطة الجمع بين المترادفين: "الأمانيّ والأحلامَ" والإقرار والتّوكيد بأنّ ما تَعد سعاد من "الأمانيّ والأحلام" تضليل وخداع، فلمّا أراد الشاعر تفضيل شيء على آخر لتثبيته في ذهن المتلقّي أبقى التوكيد والإقرار والتثبيت للأمانيّ، " إنّ الأمانيَ "، لأنّ الأُمْنِيَّة؛ بُغْية ومطلب، ورغبةٌ مرجوّة، وما يتمنّاه الإنسانُ ويشتهيه، وقد تتحقق، وأمّا العدول عن النصب في "الأحلامُ" إلى الرفع، ليصرف نظر المتلقّي عنها، فالحلم هو رؤية في النوم، وبَعِيد عَنِ الوَاقِعِ، فلا يتحقق، وقدخالف قاعدة العطف في اللفظ، لوجود تنافر بين الفتحة والضمة، فعطف كعب في قوله: إنّ الأمانيَّ والأحلامَ تضليلُ " بين اسمين متناسبين في المعنى، والواو تقتضي المشاركة في الإعراب والمعنى، فالخبر لهما معاً، و" تضليل " مصدر يقع للواحد وللجمع، وقول بعض النحاة "تضليلُ" خبر لأحدهما دون الآخر وخبر الثاني محذوف، جائز أيضاً على أن يكون "تضليل" لفظاً أريد به الاسم لا المصدر؛ أي: مُضلّلة، أو أن يكون الاسم " تضليل " المتأخّر خبراً على الأرجح للمتقدّم، وحذف خبر الآخر لدلالته عليه، فنقول: إنّ الأمانيَ تضليلٌ والأحلامُ كذلك، والواو على هذا التقدير تقتضي المشاركة في الإعراب

[1] الأنباري، أبو البركات، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ١/١٨٥.

[2] ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ص ١٤٦ - ١٤٨.

والمعنى، والمشاركة في المعنى واجبة للجمع، ليكون المذكور دليلاً على المحذوف. وهكذا نجد ابن هشام يربط بين النّصّ الشّعريّ، والأوجه المحتملة للتّركيب، من خلال استحضار قواعد فرعية تتفق مع مذهبه الذي يقف عنده، بهدف تخريج الرّواية على وجه صحيح تقبله قواعد العربيّة.

د ـ العدول عن الإنشاء إلى الخبر:

وقد يُعدل عن الإنشاء إلى الخبر لأغراض تزيد التركيب بلاغةً وفصاحةً، وممّا وقف عنده ابن هشام قول كعب:

مَهْلاً هَداكَ الّذي أعطاكَ نافلةَ الـْ ـقرآنِ فيها مواعيـظٌ وتفصيـلُ

"هذا البيت وما بعده تتميم للاستعطاف. والاستعطاف فيه من جهات:

أحدها: ما اشتمل عليه من طلب الرفق به والأناة في أمره، بقوله: مهلاً. وأصله: إمهالاً، وهو مصدر أنيب عن فعله، وحذف زائد الهمزة والألف.

والثاني: الدّعاء له في قوله: "هداك الله" فإنّه خبر لفظاً ودعاء معنىً، ومثله: غفر الله لك، وصلّى الله على محمد، وهو أبلغ من صيغة الطّلب." [١]

فقد استعمل كعب الفعل الماضي "هداك" المقصود به الرسول (ص) للاحتراز عن استعمال فعل الأمر "ليهدِك" تأدّباً، وهذا المقال يكون في مخاطبة ذوي الشأن، حفاظاً على العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب؛ لأن المتكلم هو أقلّ شأناً من المخاطب، فيعدل المتكلّم في خطابه عن صيغة الأمر إلى صيغة الخبر تأدّباً " ولاسيّما أن الرسول قد أهدر دمه، فأراد أن يحافظ على تلك العلاقة التراتبية بينه وبين الرسول (ص)، فالمفردات "هداك، أعطى، نافلة القرآن، مواعيظ، تفصيل" مفردات تنتمي إلى فضاء دلالي نصّيّ واحد، تتواشج، وتتآزر لتنتج تركيباً صلْداً، محوره البؤرة الرئيسة، الرسول (ص)؛ إذ إنّ كل عناصر التركيب الجزئية تتوالد وتتعانق وتتفاعل معطياتها الدّلاليّة والجمالية، لتعبّر عن رؤية الشّاعر الخاصّة، وفلسفته، وهنا لجأ الشّاعر إلى تقنية الحقل الدلالي، إذ إنّ المفردات (هداك، أعطاك، نافلة القرآن، مواعيظ) جميعها تندرج تحت "الرّشد والهدي والعطاء" والدافع إليها ثنائية ضديّة قوامها التنازع بين ما نُسب إليه بوساطة الوشاة من اتّهام بدينه من ناحية، وما هو عليه من الإيمان بالإله الواحد من ناحية ثانية. في هذا المقام يمكن أن نقول: إنّ لدى كعب بن زهير طاقة هائلة على خلق نص متين متواشج، ومنه التأدّب في مخاطبة ذوي الشأن: قول العبد للمولى إذا حَوّل عنه وجهه: ينظرُ إليّ المولى ساعة، فعدل

---

[١] ابن هشام، **شرح قصيدة كعب**، ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

المتكلم . هنا . في خطابه عن استعمال فعل الأمر "انظر" الإنشائي إلى استعمال الفعل المضارع الخبري "ينظر" تأدباً في مخاطبة مولاه، واحتراماً لمقامه.

٢ـ القول بوقوع التّقارض: (التقارض بين اللّفظين في المعاني)

قد يجد النّحاة بعض الكلمات لا تتفق مع قواعدهم فيما ألفوا لهذه الكلمات أو الحروف من عمل، وقد يجدون أنّ كلمتين أو حرفين قد تبادلا العمل، فيقولون: وقع بينهما تشابه، لجهة المعنى، وقد أفرد ابن جنّي باباً أسماه "باب في تدرّج اللّغة " وذلك أن يشبه شيء شيئاً من موضع، فيُمْضى حكمُه على حكم الأول، ثمّ يُرقّى منه إلى غيره.. ثمّ إنّه لمّا رأى "أو" في هذا الموضع قد جرت مجرى الواو تدرّج من ذلك إلى غيره، فأجراها مجرى الواو." [١]

وبعد ذلك سمّي بالتقارض، ونجد أولّ من وضع تعريفاً لهذا المصطلح،ابن يعيش، قال معلّقاً على قول الزّمخشري "قوله: يتقارضان ما لكلّ واحد منهما؛ يعني أنّ كلّ واحد منهما يستعير من الآخر حكماً هو أخصّ به، فحكم "غير " الّذي مختص به الوصفيّة أن يكون جارياً على ماقبله تحلية له بالمغايرة، فأصل " غير "أن يكون وصفاً، والاستثناء فيه عارض معار من "إلاّ ". " [٢]

ويقع التّقارض في الحروف والأفعال والأسماء، وقد ذكر ابن هشام هذه الظّاهرة في المغني، ومن ذلك قوله:" القاعدة الحادية عشرة:من ملح كلامهم تقارض اللّفظين في الأحكام ".[٣] وهذه الظّاهرة تعتمد على المعنى، وهي من مظاهر اتّساع اللّغة، وقد جاء في شعر كعب منها:

١ـ تقارض " أَنْ" المصدرية و"مَا" المصدرية " فتعطى "أن" المصدرية حكم "مَا" في الإهمال:

اختلف العلماء في إعطاء حكم " أن" المصدرية حكم " ما " المصدرية في الإهمال؛ فذهب قوم منهم الزّمخشري وابن يعيش إلى أنّ " أنْ " هذه هي المصدرية التي تختصّ بالدّخول على الفعل المضارع، والتي ينصب بها الفعل، ولكنّها أهملت في شواهد لغوية حملًا على "ما" المصدريّة أختها، لاشتراكهما في معنى المصدرية، وفي أن كل واحدة منهما تسبك مع ما بعدها بمصدر، وادّعى جماعة منهم ابن يعيش- أنّ إهمال "أنْ" المصدريّة لغة لجماعة من العرب؛ وقد أقرّ ابن هشام بوقوع التّقارض في قول كعب:

أَرْجُـو وآمـلُ أنْ تَدنـوْ مَوَدَّتُهـا وـمَـا إِخَـالُ لدينـا منـكِ تنويـلُ [٤]

---

[١] ابن جني، **الخصائص**، ١/ ٣٤٧ - ٣٤٨. ٢/ ٤٦٥.

[٢] ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ٨٨/٢.

[٣] ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ٩١٥.

[٤] ورواية البيت في **الدّيوان**، ص ٦٢: **أرجو وَآمَلُ أنْ يَعْجَلْنَ في أَبَدٍ وَمَا لَهُنَّ طوالَ الدّهرِ تعجيلُ**

وقوله:" أنْ تدنوْ، بالإسكان محتمل لوجهين: أحدهما: أن يكون أهمل "أن"، المصدرية حملاً على "ما"، المصدرية، والثاني: أنّه أجرى الفتحة على الواو مجرى الضمّة للضرورة." [١]

عدل الشّاعر عن الفتح إلى الإسكان؛ أي: من الخفيف إلى الأخف؛ لأنّ الموقف موقف رجاء وأمل وتمنٍّ، وضعف، وآثر ألاّ يعمل "أن" بالفعل المضارع "تدنوَ" والحكمة في عدم ظهور الفتحة الحرص على بقاء الفعل على صورته الأصلية، وبقاء الضمة مقدّرة على الواو، وكذلك يمكن القول: جواز التقارض بين "أَنْ" و"ما" لشبههما في التركيب، والمصدريّة، فكل حرف يترکّب من: حرفين عبارة عن: (O/).

٢ـ التّقارض بين (أو) والواو:

ذهب جمهور النحاة إلى أنّ المعنى الأصلي الموضوعة له " أو العاطفة الدّلالة على أحد الشيئين أو الأشياء؛ لأنّ مبناها على عدم الاشتراك، بيد أنّه قد يتفرع عن هذه الدّلالة الأصليّة معانٍ أخر تستفاد من القرائن السّياقية المختلفة، كالتخيير، والإباحة في الطّلب، والشّك، والإبهام، والتقسيم أو التّنويع، أو غيرهما، في الخبر. [٢]

فتصير "**أو**" فيهما نائبة عن غيرها ومؤدّية معنى هو في الأصل يؤدَّى بغيرها من حروف العطف: معنى الواو في مطلق الجمع؛ وذلك بحسب نصّ كثير من النّحاة. وعدّ ابن يعيش استعمال "أو" بمعنى الواو الدّالة على الجمع شاذّاً. [٣] وعليه أكّد ابن هشام أنّ "أو" تأتي بمعنى الواو في قوله:

أكرِمْ بها خُلَّةً لو أنّها صدقَتْ موعودَها أو لوَ انَّ النُّصحَ مقبولُ

فقوله: "أو لو أنَّ النُّصحَ مقبولُ " إنّ هناك من يرى أنّ "أو" تأتي بمعنى الواو، ويدّعي أنّ ليس مراده أن يقع أحد الأمرين، بل أن يقعا جميعاً، وهذا قول أبي الحسن والجرمي وجماعة من الكوفيّين، وجعلوا منه قوله تعالى: ﴿وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ﴾ [٤]، ولعلّ الاستدلال ببيت كعب أظهر، لأنّ "**أو**" في الآية محتملة للإبهام وللشك مصروفاً إلى المخاطبين. " [٥]. أي: إنّ هذه المرأة قد خلط بدمها الإفجاع بالمكروه، والكذب في الخبر، والإخلاف في الوعد، وتبديل خليل بآخر وصار ذلك سجية لها لا طمع في زواله عنها. فعندما جمعت سعاد هذه الصفات في آنٍ معاً، كانت " أو " بمعنى الواو. فتلك مواضع تشي

---

١ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ص١٥٢، ١٥٦.

٢ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ٨/٩١ - ٩٢، ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ٨٨ - ٨٩.

٣ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ٨/٩١ - ٩٢.

٤ **الصافات**، الآية، ١٤٧.

٥ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب**، ص ١١٨ - ١١٩.

بشيء من التلازم والاقتران والمصاحبة بين المتعاطفين، أو هي من قبيل عطف المرادِف والمؤكِّد. فنحن أمام تركيبين متلازمين ربطت " أو" بينهما، وهذان التّركيبان ينمّان على عدم الصّدق بالوعد، وعدم قبول النصح، وكلاهما يشي بالتمرّد، وعدم الاستجابة.

إنّ قوة الارتباط بين الوحدات التركيبية هنا تُحيل ذلك النّمطَ إلى ما يُطْلَقُ عليه: النيابة، وهو لا يكاد يحدث إلا إذا التصقت مفرداته التصاقًا نمطيًّا غير معهود للسلوك اللغوي المتعارف عليه، حتى إنّه يتقارب مع الدلالة الكلية للمفردة، فيكون ارتباطه وتماسكه على أساس اللّفظ والمعنى معًا بمنزلة الكلمة الواحدة، أو أنّ كل وحدة تركيبيّة تفقد دلالتها الخاصّة، وتكاد تنعدم دلالتها بذاتها، وتلتحم مع بقيّة أجزاء الجملة لتسهم في تشكيل الدّلالة الكليّة.

٤ـ تقارض حروف الجر: (القول بالنيابة):

إنّ ما يتمتع به نظام العربية من مرونة، وقدرة على توليد الجمل والتّراكيب، والتّعبير بعبارة أو كلمة عن أكثر من معنى، وفرز أكثر من دلالة يدحض الخلاف النّحويّ السّطحيّ؛ هو الّذي فرضه النّحاة الحَرْفيّون بسطوتهم، وبفكرهم الّذي سيطرت عليه التعقيدات والتأويلات، لفرض قواعدهم، وتثبيت مذاهبهم.

ولا نريد أن نقول: إنّ ذلك خاصّ بالشّعر، لضرورة الوزن والقافية، فقد وقع في القرآن الكريم وغيره من الكلام الفصيح، ويمكن إعطاء ظاهرة العدول عن استعمال الحرف أكثر من تفسير على الرغم من اختلاف النحاة في تفسيرها بين التّناوب والتّضمين، وكلتا الظاهرتين باب واسع في العربية تشمل ظواهر لغوية متعدّدة، وتدلان على نظام العربية القائم على الترابط وتعالق الكلم بعضه مع بعض، وبعضه خفيّ يشترط فيه إعمال الفكر والتأمّل الدّقيق والفهم العميق، لكي يستخرج القارئ أسراراً بيانيّة ومعاني ثانية دقيقة.

فحروف الجرّ أدوات ربط، تستخدم لربط أجزاء الكلام حتّى تتضح تفاصيل المعنى، لذلك لها قيمة دلالية سياقية نصيّة، تظهر من خلال توظيفها في النصوص، فهي تحدد الدلالات السياقيّة بدقّة وتبيّن معناها ومغزاها في التركيب، ولحروف الجر وظيفتان: دلاليّة ونحويّة، وإحداث الترابط والتماسك بين عناصر الجملة، فلا يمكن الاستغناء عنها.

وقد بلغَت شواهد هذه الظّاهرة من الكثرة إلى الحدِّ الذي قال معه ابن هشام الأنصاري :" ولو ذكرتُ أحرف الجرِّ ودخول بعضها على بعض في معناه، لجاء من ذلك أمثلة كثيرة. [1]

---

[1] ابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ٩١٨.

وقد حاول ابن جنّي أن يتوسَّط بين المذهبين، فقال" :ولسنا ندفع أن يكون ذلك كما قالوا – أي: الكوفيون وقال ابن هشام عنهم: ومذهبهم أقلّ تعسّفاً. [١] – لكنّا نقول: إنّه يكون بمعناه في موضع دون موضِع، على حسب الأحوال الدّاعية إليه، والمسوِّغة له، فأمّا في كلّ موضع وعلى كلّ حال، فإنّ العرب قد تتّسع، فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأنّ هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه." [٢]

وهذه ظاهرة عامّة في العربيّة، تتعلّق بإبداع اللّغة، وهي أيضاً من الوظائف النّحويّة النّاشئة عن اتّساعٍ في استخدام الوحدات اللّغويّة لتؤدّي المعاني المختلفة، سواء أكانت في البلاغة أم في النّحو أم في اللّغة.

١ ـ العدول عن "في" إلى "الباء":

ذكر ابن هشام أنّ **الباء** تقع موقع " **في** " في قول كعب:

أمستْ سُعادُ بأرضٍ لا يبلّغُها … إلاّ العتاقُ النجيباتُ المراسيلُ

قوله: "بأرض" الباء ظرفية، مثلها في: [٣] ﴿**وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ**﴾. [٤]

كان على الشاعر كعب أن يستعمل "**في**" مكان "**الباء** " لأنّها أصل في المكان، فهل هناك من سرّ وجمال للعدول عن استعمال "**في**" أم أنّ الشاعر جنح إلى هذا العدول كيلا ينكسر الوزن؟

يؤكّد الشّاعر بعد سعاد عنه بعداً مكانيًّا ونفسيًّا، فقد أمست وصارت في أرضٍ بعيدةٍ لا تصل إليها إلاّ النّوق النّجائب القويّة السّريعة، التي ستصاب بالإعياء والتعب لطول الطريق ومشقّة السّفر، وقد خصّ الشّاعر ثنائيّة: الزّمان "المساء" والمكان "بأرض" لما يرتبط به من وقت الرحيل وتراكم الأحزان؛ فاللّيل مجمع الأحزان، و" بأرض" المكان البعيد مجاز مرسل عن مسكن سعاد الجديد، والمبالغة في بعد المكان، ففكرة الخوف التي انتابت الشاعر نتيجة وصوله وناقته إلى مكان لا مألوف جعلت الذّات الشّاعرة واقعة تحت صدمة واقع انفعالي مدهش غريب ومخيف، ولذلك، فحسّ الضياع والخوف يبقى ملازماً وملاصقاً لها، مادامت ملازمة لهذا المكان الذي تُجهل معالمه، فمعاينة الشاعر للمكان، هي معاينة حدسية فوق شعورية، وسرّ جمال هذه الثنائية: الدقة والإيجاز في الوصف، وما تعالق الباء للنكرة " أرضٍ "إلاّ لإظهار مدى

---

١ **المصدر نفسه**، ١٥٠ . ١٥١.

٢ ابن جني، **الخصائص**، ٢/ ٣٠٨.

٣ **القصص**: ٤٤.

٤ ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ص ١٦٩.

كراهيته لهذا المكان البعيد الذي حلّت به سعاد، وذهب بعض النحاة إلى أنّ الباء الظّرفية لاتدخل إلاّ على المعرفة، قال المبرد:" تقول: فلان في الموضع، وبالموضع، فيدخل الباء على" في " [١]

فوصول سعاد إلى مكان بعيد يستوجب بالضرورة التصاقها بالمكان، وجعلها جزءاً لا يتجزّأ منه، وهذه الدّلالة تناسب استعمال حرف الجر الباء، وليس " **في** " لعدم تحقيق الدّلالة المرجوة من الحرف " **في** "، ولو قال: أمست سعادُ في أرض، لجاء الكلام على أصالته في استعمال حرف الجرّ، فلا فصاحة، وعليه؛ عدل الشّاعر عن استعمال " **في** " إلى استعمال " **الباء** ". وقد نقرأ في استعمال الباء المقطع القصير (/) بدلاً من " **في**"ذات المقطع الطّويل (/ O) نوعاً من الحركيّة التي تتوازى مع حركيّة على المستوى الوجداني النّفسي للشّاعر، تشدّ كعباً نحو السّفر السّريع الذي يوصله إلى مكان سعاد؛ ذلك المكان المثالي الّذي يحتاج إلى ناقة تتفوّق على مواصفات النّوق الاعتياديّة جميعها، ولعلّ تفوّقها ناجم عن تعالقها السّامي برسول الله محمّد (ص).

٢ـ العدول عن "مع " إلى " على ":

ذهب ابن هشام إلى أنّ " **على** " تنوب مناب "**مع**" في قوله:

ولـن يُبـلّغُـهـا إلاّ عُـذَافِـرَةٌ فيهـا علـى الأيـْن إرقـالٌ، وتبغيـلُ

فـ "**على**" بمعنى "**مع**" مثلها في قوله تعالى: [٢] ﴿**وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو مَغْفِرَةٍ لِلنَّاسِ عَلَى ظُلْمِهِمْ**﴾،" [٣]

فاختيار الشّاعر حرف الجر " **على** " واستبعاده للحرف "مع " ينمّ على عمق في إدراك المعنى، وما يفرزه من دلالة لا يستطيع الحرف "**مع**" القيام بها، وكان بإمكانه أن يقول:" **فيهـا مـع الأيـن إرقـال وتبغيـل**"فلا ينكسر الوزن.

وأصل التركيب: فيها إرقالٌ وتبغيلُ على الأين، والإرقال والتّبغيل: نوع من السّير السّريع، والأين: التعب والإعياء، وعُذافرة: الناقة الصُّلبة، ووظيفة حرف الجر على الروايتين " **على، مع** " الربط بين الصّفتين، ولما أراد الشّاعر الفخر بناقته وقوتها وصلابتها وسرعتها في العدو على هيئة طير، وتغلّبها على الإعياء والتّعب عدل عن استعمال "**مع**" إلى استعمال " **على** " لضعف المعنى مع " **مع** " لأنّ أصل استعمال "**على**" للاستعلاءْ ، و"**مع**" للمصاحبة، وهو غير مُراد، بأن يصاحب سرعة الناقة وقوتها التعبُ.

[١] المبرّد، **المقتضب**، ٢/ ٣٣١.

[٢] **الرعد**: ٦.

[٣] ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**،ص ١٧٤.

ويمكننا القول: إنّ كلّ كلمة يمكن لها أن تكون أساسية في سياق ما، وأنّ الوقوف على الكلمات الأساسية في نصّ شعريّ معيّن يتطلّب من القارئ أو الناقد قدراً من الفطنة والدقّة في النّظر، ومن شأنه عند ذلك أن يسمح له باستكشاف كثيرٍ من غوامض ذلك النّصّ.

٣ ـ العدول عن " على " إلى " عن ": وذلك في قول كعب:

ضَخْمٌ مُقَلَّدُها عَبْلٌ مُقيَّدُها   في خَلْقها عن بناتِ الفَحْلِ تفضيلُ

قوله:"في خلقها عن بنات" "**عن**" بمعنى "**على**" وهي متعلقة بـ " تفضيل " وإن كان مصدراً؛ لأنّه ليس منحلاً لأن والفعل.[1] وصف الشاعر ناقته بأنّها ضخمة الرّقبة والأطراف، كاملة الخلق ممّا يزيدها قدرة على السّير، وفي خلقها صفات متميزة عن النوق من بنات جنسها.

ومن المعروف أنّ دلالة "**عن**" المجاوزة والمراد بها الابتعاد، أمّا حرف الجر "**على**" فيفيد الاستعلاء، فاستعمال"**عن**" هنا لإفادة معنى البعد والمجاوز في المقارنة فيما اتصفت به هذه الناقة من القوة على بنات الفحل. وآثر عدم استعمال حرف الجر "**على**" إشارة إلى تصغير حالة شأن بنات الفحل لما هم فيه من التكبّر والتعجرف، فترى نفسها فوق الجميع، فجاء الشاعر هنا بحرف الجر "**عن**" واستبعد استعمال "**على**" ليكشف لنا قوة هذه الناقة، وتغلّبها على غيرها، وهذا من المجاز. ففائدة تعليق حرف الجر والنيابة التّكثيف الدّلالي على مستوى البنية السّطحيّة على حساب البنية العميقة؛ إذ بؤرة المركز هو السّطح لا العمق، حرف الجرّ "**عن**" لا الحرف "**على**" فاختزل ما يكنّي عنه، حيث يؤدّي إلى اتّساق النّصّ وتماسكه، فلايتّضح معنى التركيب إلاّ من خلال تحديد وظيفة الكلمة داخل السّياق النّصّي، وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، والحصافة في سبر أغوار المعنى، فأيّ تغيّر في شكل التّركيب يتبعه تغيّر في المعنى طبيعيّة اعتياديّة، وقد يكون المد الصّوتي المتولّد عن حرف الجرّ (**عَن /O**) مدعاة إلى استغراق الشّاعر في تأمّل رسم صورة تلك النّاقة التي لاتشبهها ناقة.

٤ـ العدول عن "على" إلى "في":

إنّ لغة الشعر الحقيقيّ هي لغة الإبداع، والعدول عن استعمال حرف إلى حرف آخر تحرّكه المعاني النّصّيّة الموحية، ففي قول كعب:

تُمِرُّ مثلَ عسيب النخل ذا خُصلٍ   في غارزٍ لم تُخوِّنه الأحاليلُ

قال ابن هشام: "**في**" بمعنى "**على**" مثلها في قوله تعالى: [2] ﴿**وَلأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ**﴾." [1]

---

[1] **المصدر نفسه**، ص ١٩١.

[2] **طه**: ٧١.

أي: أنّها تُمرُّ ذيلها الذي يشبه عسيب النّخل ملتف الشّعر على ضرعها الذي لم يحلب بعدُ، لأنها حائل لم تُحلب، وذلك أقوى لها على السّير. فنفي الضّعف عنها بنفيه عن ضرعها، وهنا دلالة على القوّة، جاء في اللسان: " المِرّة: القوة، يقال: وأصل المرّة إحكام الفتل، يقال: أمَرَّ الحبلَ إمراراً. " [٢]

فـ "**في**" تفيد الظّرفيّة المكانيّة، للوعاء، وهي حقيقية تجرّ الاسم الذي يدلّ على ذات، ومجازيّة تجرُّ الاسم الدّال على معنىً. جاء في الكتاب " وأمّا "**في**" فهي للوعاء، تقول: هو في الجِراب وفي الكيس، وهو في بطن أمّه، وكذلك: هو في الغُلّ؛ لأنّه جعله إذ أدخله فيه كالوعاء له، وكذلك: هو في القبّة، وفي الدّار، وإن اتّسعت في الكلام، فهي على هذا. " [٣]، فعدول الشّاعر عن حرف الجرّ " **على** "إلى الحرف "**في**" ليدلّ على أنّ هذا الضّرع الّذي لم يحلب بعدُ ثابت متمكّن في بطن ناقته الضّامر، وذلك أقوى لها على المسير، وأكثر التصاقاً بها، على الرّغم من أنّ الضرع لايكون داخل جسد النّاقة بل على سطح جسدها، فـ (**في**) و(**على**) كلاهما يقتضي التمكّن والثّبات. وقد يشي استخدام (**في**) بدلاً من (**على**) بالقوة التي تولّدها حركة الذّيل في أثناء ضربها للضرع القوي الّذي لم يحلب بعدُ؛ فالنّاقة بِكْر، قويّة، سريعة، لاتعرف العجز في جوهرها، وعلى هذا نجد أنّ اللّغة التي تنضح بالشّعريّة تنفكُّ بناها التّركيبيّة من ربقة المعنى الحدّيّ الموجّه لدلالة حرف الجرّ المستخدم، وهنا يبدو الدّالّ عائماً والمدلول منزلقاً على نحو ديناميٍّ مؤثِّر.

خاتمة:

نخلص ممّا تقدّم إلى أنّ الشّعر إبداع، ولدراسته لابدّ من إعمال الفكر للكشف عن أغوار النّصّ الشّعريّ، وسرّ جماله، وهذا يعود إلى شعرية اللغة المنجزة، والبراعة في حسن استعمالها، فلجوء الشاعر أو المبدع إلى العدول، وتوظيفه في تراكيبه على نحو فاعل، ليس إلاّ وجهاً من وجوه حيويّة اللّغة، وليس شيء يضطرّ إليه الشاعر في شعره إلاّ وسيلةً من وسائل فنيّة اللّغة، وإثرائها؛ وعليه يكون لكلّ مستوى من مستويات اللغة: نحويّة،وصرفيّة،ودلاليّة، وإيقاعيّة، وظيفة شعرية تعزّز جماليّة النّصّ الشّعريّ. سواء أكان متوافقاً مع القواعد المعيارية أم خارقاً لها. فالقلب اللّغويّ، مثلاً، ذو السّمات الشّعريّة، خارج عن المألوف، يثير ذهن المتلقّي، ويشغله، فيجعله يبحث عن المعنى خارج إطار الكلاسيكية المعهودة، ليغوص في أُزُرِ التراكيب، فينتزع غلقها.

---

[١] ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زهير**، ٢٠٩.

[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، " مرر ".

[٣] سيبويه، **الكتاب**، ٤/ ٢٢٦.

والانزياح في تقارض الحروف معين ثرٌّ للعربية يجعلها لغة خصبة، قادرة على إفراز ظواهر يكمن فيها سحر وروعة وبيان، تنقلك من الظاهر إلى الباطن، إلى أغوار معنى، لم يخطر ببالك إلاّ إذا نفذت ببصيرتك، وعمق تفكيرك إلى لغة خلّفت وراءها غنى دلاليّاً، كلّما تأملت فيه تجدد السحر والبيان.

وما خلافات النّحاة في تخريج الشّواهد الشّاذّة إلاّ اتّساع الخرق على الراقع، لقد قوقعوا اللغة حين حاولوا قسرها على معياريّتهم السّاكنة الصّامتة، وقطعوا أزرها، فجاءت تعليلاتهم وتأويلاتهم مقولبة ضعيفة الاستنطاق أوهن من بيت العنكبوت، فلم يدركوا أنّ للغة جرسها، وسحرها، رونقها وأَنَقَها، ولولم يلجأ الشاعر إلى هكذا تراكيب لجرى شعره على المألوف والعادة، فيذهب الرونق والطلاوة، ويموت الإبداع.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدّين، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي، ١٩٥٩م.

٢. ابن جنّي، **التنبيه على شرح مشكلات الحماسة**، تحقيق حسن محمود هنداوي، ط١، الكويت، ٢٠٠٩م.

٣. ـــــــ، **الخصائص**، حققه محمد علي النّجّار، ط٢، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، د.ت.

٤. ابن فارس، أحمد، **الصّاحبيّ في فقه اللّغة، وسرّ العربية ومسائلها وسُنن العرب في كلامها**، علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م.

٥. ابن منظور، **لسان العرب**، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه: علي شيري، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التّاريخ العربي، ١٩٩٢م.

٦. ابن هشام، **شرح قصيدة كعب بن زُهير**، ضبط وتحقيق ومراجعة محمود حسن أبو ناجي، ط٣، مؤسسة علوم.

٧. ابن هشام، **شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى**، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار إحياء التّراث العربي، ١٩٦٣م.

٨. ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، حققه وعلق عليه: مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، الطبعة الثالثة، ١٩٧٢م.

٩. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، بيروت: عالم الكتب، القاهرة: مكتبة المتنبّي.

١٠. أبو الفرج، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.

١١. الأنباري، أبو البركات، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦١م.

١٢. البغدادي، عبد القادر بن عمر، **حاشية على شرح بانت سعاد لابن هشام**، تحقيق: نظيف محرّم خواجة، راجعه ودققه وأعدّ فهارسه: محمد الحجيري، تنيسق وفهرسة: مصطفى قرميد، الطبعة الأولى، شتوتغارت: دار النشر فرانز شتايز فيسبادن، ١٩٩٠م.

١٣. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تعليق وتصحيح: محمد رشيد رضا، الطبعة الثانية، حمص: مطابع الروضة النموذجيّة، ١٩٨٩م.

١٤. الخليل، عبد القادر مرعي، **أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي، دراسة تطبيقية في ديوان الشابي**، عمان: مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، ١٩٩٥م.

١٥. الرّضي، **شرح الرّضي على الكافية**، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، ليبيا: جامعة قار يونس، كليّة اللغة العربية، والدّراسات الإسلاميّة، ١٩٧٨م.

١٦. الرمالي، ممدوح عبد الرحمن، **العربية والوظائف النّحويّة، دراسة في اتّساع النظام والأساليب**، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦ م.

١٧. الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ط١، قدّم له وعلّق عليه: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧م.

١٨. الزّمخشري، جار الله محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، الطبعة الأولى، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: مزيد نعيم وشوقي المعرّيّ، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٨م.

١٩. السّامرائي، فاضل صالح، **معاني الأبنية في العربيّة**، ط١، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨١م.

٢٠. عبد اللطيف، محمد حماسة، **العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث**، الطبعة الأولى، الكويت: مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٤م.

٢١. عوّاد، محمد حسن، **تناوب حروف الجرّ في لغة القرآن**، ط١، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.

٢٢. القرطبي،أبو عبد الله محمد بن أحمد، **الجامع لأحكام القرآن الكريم**، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٨م.

٢٣. القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق وتعليق: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، القاهرة: مطبعة السنّة المحمديّة، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنّى ببغداد.

٢٤. كعب بن زهير، **الدّيوان**، الطبعة الثانية، تحقيق علي فاعور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩م.

٢٥. المبرّد، أبو العباس، **المقتضب**، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٢٦. النحاس، مصطفى، **نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب**، الطبعة الأولى، الكويت: منشورات ذات السلاسل، ٢٠٠١م.

٢٧. ويس، أحمد محمد، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٢٨. ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٢٩. ياكبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م.

الرسائل الجامعية:

١. عبد السلام، محمد إبراهيم، **ظاهرة العدول في اللّغة العربيّة**، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن إسماعيل، المملكة السعودية،جامعة أم القرى، ١٩٨٩م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م

صص ٢١- ٤٢

الضمير المتكلّم بين إثبات هويّة الذات ومواجهة الآخر في ديوان محمود درويش: «لماذا تركتَ الحصان وحيداً»

محمدجواد پورعابد[*] وسيد حيدر فرع شيرازي[**] وأحمد حيدري[***]

الملخص

للضمائر هويّة دلاليّة، تجسّد مشاعراً قبل توظيفها في النصّ،كما وأنّ سياق النصّ يضفي عليها فاعليّة. والشاعر المعاصر سعى لتفجير طاقتها الكامنة. والضمائر، كوحدة جزئيّة في النصّ، تغذّي حركة المعنى وتحرّك مشاعر المتلقّي. ووظّفها محمود درويش بشكل مكثّف لإضفاء مسحة جماليّة وانتقال تجربة شعوريّة. اعتمد الشاعر على مخزونها الدلاليّ في هيئتها الأولى الدالّة على الذاتيّة، والانتماء، والقوّة، والاتّحاد والمصير المشترك، كما وأنّ استخدامها المتعدّد في لجّة الخلق وفي سياق النصّ أعطاها حركيّة تجلّت بدلالات ملائمة لفكرة الشاعر. ولتحديد البحث اخترنا ضمائر المتكلّم في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً". لذلك عمدنا في هذا البحث إلى دراستها في مستوياتها المختلفة قاصدين الكشف عن أسرارها وجمالياتها وفق المنهج الوصفي والتحليلي. ومن نتائج البحث أنّ الشاعر لدى استخدامه أنا الجمع يصف الواقع الفلسطيني وصفاً صريحاً فهي دوامّة من الصراع، فتارةً تظهر لنا "نا" على هيئة فاعل لها القدرة والفاعليّة على النشوء وتارةً على شكل "نا" مفعولة، مهزومة، منفعلة ينتابها الضعف وهي مستسلمة لما يجري لها من الأحداث، ولكن لا تقف موقف الراصد المتفرّج بل تحارب لكي تُعلي من موضع "الأنا" وتُلغي فاعليّة الآخر وترغمه على بقائه على المفعوليّة. ومن النتائج الأخرى التي توصل إليها البحث هو أنّ القضايا التي يُصرّ عليها درويش هي فكرة "الأنا" الجمعي فهو يسعى إلى توحيد الصفوف.

كلمات مفتاحيّة: محمود درويش، المقاومة الفلسطينيّة، ضمير المتكلّم، الذات والآخر.

---

[*] - أستاذمساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر(الكاتب المسؤول) m.pourabed@pgu.ac.ir

[**] - أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر shiraz.he@yahoo.com

[***] - طالب الدكتوراه في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس-بوشهر a.heydari@meher.pgu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/١١/١٧هـ.ش= ٢٠١٧/٠٢/٠٥م تاريخ القبول: ١٣٩٦/١٠/٠٣ هـ.ش= ٢٠١٧/١٢/٢٤م

المقدّمة

هناك اهتمام واسع للضمير المتكلّم عند الشعراء المعاصرين؛ فالشاعر إمّا يعبّر عن أحاسيسه كفرد أو ينطق باسم مجتمعه الذي هو جزء لا يتجزّأ من كيانه.والشعر في حقل المقاومة يعالج موضوع المعاناة التي يعيشها الشعب تحت نيّر الاستعمار ويدعو إلى المقاومة. محمود درويش الشاعر الفلسطيني هو الآخر اعتمد ضمير المتكلّم كثيراً بحيث أنّنا قلّ ما نجد غياب هذه الضمائر ضمن قصائده التي يتحدّث فيها عن أحول بلاده التي تعيش ظروفاً صعبة إلى جانب دعوته إلي الصمود. لذلك هدفنا هذا الضمير الذي من شأنه أن يفتح آفاقاً أكبر لمعرفة شعر درويش. فقمنا بدراسة ديوان الشاعر "لماذا تركت الحصان وحيداً"، وإحصاء جميع الضمائر المتكلّمة. يرجع سبب اختيار هذا الديوان إلى أنّه يمثّل المرحلة الوطنيّة عند الشاعر، فمن المثير التعرّف على تجليّات وظرائف استعمال الشاعر للضمائر المتكلّمة في حديثه عن وطنه، حيث وجدنا الشاعر لصيقاً بهذا الضمير لإثباتِ ذاتٍ يهدّدها الضياع.

مشكلة البحث

الضمير بمثابة شفرة ساعدت الشاعر على البوح بالانطباعات التي يريد إيصالها إلى المتلقّي. ركّزنا على ظاهرة ضمير المتكلّم بنوعيه المفرد والجمع في شعر درويش، للكشف عن سرّ توظيفه لهذه الظاهرة في أشعاره. فيجب أن ننظر إلى شعره من منظار أدبيّ لنفهم تعبيره الشعري تجاه القضيّة الفلسطينيّة من ناحية والعدوّ من ناحية أخرى. وعليه جاءت الدراسة لترصد تجربة الشاعر حيال هذه القضيّة ضمن أربعة محاور في ضمير المتكلّم الوحدة وهي: الأنا الأديبّة، والأنا الجمعية، والأنا المنفعلة والبحث عن الهويّة ثمّ البحث عن المتكلّم مع الغير لمواجهة الآخر.

أهداف الدراسة

هدف الدراسة هو البحث عن سيميائيّة توظيف ضمير المتكلّم في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" وبيان الاتجاهات الفكريّة للأنا في مواجهة الآخر.

أسئلة البحث

أمّا أسئلة البحث فهي: أولاً ما هو سرّ كون قصائد ديوان «لماذا تركتَ الحصان وحيداً» على تماس مباشر مع ضمير المتكلّم؟ كيف استطاع الشاعر أن يعطي ضمير المتكلّم فاعليّة في نصّه بحيث يكون

الضمير محرّكاً أساسيّاً يحمل في طيّاته معاني المقاومة؟ وما هي العلاقة التي تربط ما بين اعتماد الضمائر المتكلّمة والتزام درويش بالنسبة إلى مبدأ المقاومة؟ وعليه تكون **الفرضية** التي يقوم على أساسها هذا البحث هو أنّ درويش اعتمد الضمائر المتكلّمة لغايات عدّة منها: أنّه يريد الإدلاء بتقرير موضوعي حول الظروف التي تعانيه فلسطين إلى جانب طموحه إلى حثّ الناس وإحياء روح المقاومة في نفسيّاتهم بعد أن تحطّمت إثر النكسات. ولكلّ من هذه المفاهيم اعتمد نوعاً خاصّاً من الضمائر.

منهج البحث

اعتمد البحث على الدراسة الداخليّة في تحليل نصوص ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً»(١٩٩م)، الذي عاش فيه الأجواء الروحيّة التي كان يعاني منها في المرحلة الوطنيّة من شعره. وسنعتمد فيه على عمليّة الإحصاء للوصول إلى نتائج أكثر موضوعيّة. كما أنّ المقال سيقوم بدراسة "ضمير المتكلّم" في هذا الديوان متّبعاً **المنهج** الوصفيّ التحليليّ.

خلفيّة البحث

هناك بحوث غير قليلة تناولت مسألة الضمير من غير الاعتماد على القواعد النحويّة الدارجة والمعمولة بها، منها ما للعريف (١٩٨٨م) في دراسته (ضمن سلسلة بحوث اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة أمّ القرى): **«الوظائف الخطابيّة للضمائر العربيّة؛ مع دراسة مقارنة لنظام الضمائر في كلّ من العربيّة والإنجليزيّة»**: حيث تكلّم الباحث عن ضرورة دراسة الضمائر والوظيفة الخطابيّة التي يضطلع كلّ ضمير بها.

ورسالة ماجستير في جامعة مولود معمري تيزي وزو- الجزائر وهي **«الاستعارة في ظلّ النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيداً" أنموذجاً»** (٢٠١١م) درست الباحثة دور الصور الاستعارية في تشكيل التماثل الشكلي في الديوان، وفيما يخصّ بحثنا تمّ تناول ضمير "أنا" في قصيدة "قافية من أجل المعلّقات" ورأت الباحثة بأنّ تقديم الضمائر المتكلّمة والاهتمام بها من قِبل الشاعر تشير إلى أنّ الشاعر يرى نفسه ذا أولويّة بما أنّ الديوان يمثّل سيرته الذاتية.

ومقال: **«تحليل دلالة الالتفات في صيغ الضمائر في أشعار محمود درويش المختارة»** لجودرزي وبنت الحاج (١٣٩٢) منشور فى مجلّة «بحوث في اللّغة العربيّة وآدابها»: قد بيّنت الباحثتان فيه دور صنعة الالتفات في الضمائر عند درويش، وأنّه كيف يمنح النصّ ايحاءً وإثارةً لدى المتلقّي وذلك بهدف المبالغة والتصريح. ومقال الأخضر: **«سيميائية الضمير «أنا» في الدلالات وبناء التأويل»** (منشور فى

مجلّة السماط/ البحرين- ٢٠١٤) حيث تطرّق فيه الكاتب إلى أنّ الضمائر تمتلك هويّة دلاليّة وهي كأداة في يد المؤلّف تساعده في إضافة إيحاءات ظريفة على النصّ، وأنّه كيف ضمير الأنا له بُعد دلالّي يؤثّر في المتلقّي من جهة ويُبيّن منزلة القائل والمؤلّف من جهة أخرى.

كريمة مسعودي (٢٠١٤م) في رسالة ماجستير معنونة بـ «**جماليّات الخطاب الشعري في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" لمحمود درويش**» (جامعة محمد خيضر – الجزائر): تناول آليات الخطاب بالدراسة والتحليل وفي قسم من الدراسة تمّ بحث مسألة التكرار على مستوى الحرف والكلمة والجملة ولكن لم يتمّ التطرّق إلى التكرار في مجال الضمائر.

ودراسة ابن خروف (٢٠١٤م) عنوانها: «**الأنا والآخر في شعر محمود درويش؛ قصيدة مديح الظلّ العالي أنموذجاً**»: تناول الكاتب مسائل عامّة مثل مواقف العدوّ الصهيونيّ العدائيّة تجاه الشعب الفلسطينيّين إلّا أنّنا لا نرى في البحث حديثاً حول ضمائر المتكلّم وتداعياتها الفنّيّة في شعر الشاعر.

محمود درويش والمقاومة

نجد للأدب المقاوم، جذوراً قديمة، ولكن الأدب المقاوم من حيث التنظير لا نجده في قائمة معاني الشعر العشرة كالمدح، والرثاء والهجاء و...[1] فالمجازر اللّاإنسانيّة التي يرتكبها الصهاينة ضدّ الفلسطينيّين ساهمت في تدفّق عاطفة الشعراء. هذا النّوع من الشعر يحضّ الناس على المقاومة وينهاهم عن الاستسلام للعدوّ. ولكن تعبير شاعر عاش هذه المعاناة، بالطبع لتعبيره من الموضوعيّة والقرب للحدث غير الذي نجده عند سائر الشعراء. فهذا درويش يُظهر لنا واقع فلسطين بشكل أوضح وأكثر صدقاً؛ وذلك لأنّه لقد عانى ويلات الحرب منذ الصغر؛ لذا كرّس كلّ جهوده حتّى تكون لغة شعره، لغةً ظهيرة تستيطع أن تكون صدى للمقاومة. ولد درويش عام ١٩٤١م في قرية البروة الفلسطينيّة وشارك في فعّاليّات المقاومة وهو لم يكد يجتاز العقد الثاني من عمره وهو يرى نفسه ابن ظروفه التاريخيّة والاجتماعيّة وأعماله الفنّيّة ليست سوى انعكاسات لهذه المسيرة التي جرّبها في ظلّ الظروف الاحتلال. ويظهر لنا مدى التزام الشاعر بالنسبة إلى قضايا وطنه في دواوينه الشعريّة التي تصوّر وبأمانة تامّة مآسي فلسطين مع مراجعتنا إلى تأريخ إنشاد الشاعر لقصائده.

هذا يعني أن درويش مؤمن باللّغة و«هو يعلم أنّ الحرف واللّغة على أنواع منها الميّتة ومنها القاتلة ومنها القيّمة ومنها الفاقدة للقيمة والشاعر هو الذي يمنح للحرف واللّفظ سلطةً وقوّةً؛ فقد ينصب الشاعر للعدوّ حبل مشنقةٍ وحتّى إذا لم يقم بذلك في الواقع وإذا مات في هذا السبيل فسيكون قد خلّد لغةً من بعده.»[١]

تعريف الأنا

"أنا" لغةً يعني الفرد نفسه ولا تثنية له من جنس لفظه إلّا بـ "نحن"[٢]، ونحن «ضمير يُعْنَى به الاثنانِ والجميع المخْبرون عن أَنفسهم، وهي مبنيّة على الضمّ»[٣]. والضمير المتكلّم، وصف يخصّ المتكلّم على شقّيه الوحدة ومع الغير، والمتكلّم لا يستخدم «أنا» إلاّ وهو يريد التعبير عن نفسه وكينونته الخاصّة وعندما ينطق بـ«نحن» في الواقع يعلن انتمائه إلى مجموعة تهمّه بقدر ما تهمّه ذاته الوجوديّة. أمّا الأنا فى المعجم العربيّ فهو «ضمير متكلّم قائم بذاته ولذاته، لا ينازعه أو يشاركه فى ذاتيّته وبصفته، فهو مستقلّ من غيره وإن كان منتجاً له وناتجاً من علاقته به، والأنا فى هذه الحالة متقلّص فى مساحته، مسكون بنزعته الفرديّة.»[٤]والذات أو الأنا مركز الشخصيّات؛ أي النقطة المركزيّة والتي ليست ثابتةً بصورةٍ مطلقةٍ، وإنّما بطبيعة الحال ليس لها القدرة على أن تفصح عن قدراتها إلّا من خلال البيئة والمجتمع الإنساني، وهذا إن دلّ على شيئ فإنّما يدلّ على مدى العلاقة الوثيقة التي تربط ما بين «أنا» و «نحن» الكامن في ضمير «أنا» وبين «الآخر» المختلف عنه فكريّاً، وثقافيّاً واجتماعيّاً، والكلّ يحاول إظهار أفكاره وانتقالها للآخر.

الجدير بالذكر أنّ «فكرة الصراع الإنسانيّ قديمةٌ فى حدّ ذاتها وتنشأ من الثقافة التي تحكم كلّ حضارةٍ، فالنّصوص الأدبيّة قد تعكس هذه الصدامات، فتستعمل لثقافة الذّات مصطلح «الأنا» ولثقافة الغير مصطلح «الآخر»، والعلاقة بين «الأنا» و«الآخر» هو الخيط الناسج للنصّ الإبداعيّ، فالأحاسيس والعواطف التى تحفل بها الأعمال الأدبيّة الخالدة تبقى معلّقة في العمق بجدليّة الذات والغير»[٥] ويجب الإشارة إلى أنّ «موضع ضمير المتكلّم على خارطة الوجود العربيّ بأبعاده المختلفة الاجتماعيّة، والإنسانيّة،

---

[١]- عادل الأسطة، **سلطة اللّغة ولغة السلطة تأمّلات في تجربة محمود درويش**، ٢٠٠٩م، (٢٠١٦/٠٧/٠٥) diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=18191

[٢]- محمد بن أحمد الأزهري، **تهذيب اللّغة**، ج١٥، ص ٤٠٨.

[٣]- محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٤٢٧.

[٤]- أحمد ياسين السليماني، **التجلّيات الفنّيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**، ص١٠٤.

[٥]- شرف الدين ماجدولين، **الفتنة والآخر**، ص٢٥.

والسياسيّة والتكوينيّة الجسديّة، والموروث التأريخيّ والأعراف المحيطة به على أنّه أكبر الضمائر منزلةً وأعلى شأناً في القاموس العربيّ.»[1].

أمّا بالنسبة إلى "الأنا" وتوظيفه في الشعر فيمكن القول: «لا تكاد قصيدة تخلو من ذكر "الأنا" متحدّثة أو موضوع حديث، ليشكّل حضورها البارز في الشعر العربيّ قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة»[2].ولكن هناك من الشعراء عبر العصور المختلفة من «نأى بنفسه عن ذكر ضمير المتكلّم للوحدة "أنا"؛ بحجّة الابتعاد عن الذاتيّة وحتّى لا تلتصق بهم تهمة الإفراط في استخدام ضمير الوحدة ولكي لا يقعوا في حبّ الذات والإفراط في تضخيمها.»[3] وهذا حكم لا يمكن تطبيقه على جميع الشعراء؛ لأنّه لكلّ أسلوبه في التفكير والبيان. لذا «لا يمكن أن نعتبر الذات لضمير المتكلّم سلبيّاً بالوجه الأعمّ، فالجدل حول الهويّة وإبرازها للآخر نجده في ذات كلّ إنسان وطبيعته التي جُبل عليها مما أدّى إلى ارتباط الأنا ارتباطاً جذريّا مع الآخر ومن هذا المنطلق تنشأ حوله سلسلة من الثنائيّات؛ أي الآخر المختلف عنه؛ أي الأنا والآخر، هنا وهناك، العدوّ والصديق»[4] وهذا الصراع كان قائماً منذ البدء، ونرى استمرار دوّامته في عصرنا. وما يبدوا مهمّاً أنّ الضمائر تحوّلت إلى ظاهرة مُعبّرة في الشعر الحديث، يطلق عليها صلاح فضل "استعارة الضمائر" قائلاً: «نجد أنّ شعر الحداثة قد نمّى ظاهرة لافتة، يمكن أن نطلق عليها "استعارة الضمائر"، حيث يتمّ التركيز على أحد المواقع في الخطاب الشعري، عن طريق التجريد أو التقميص، ويقصد به الإشارة لموقع آخر مقابل له، ولا يخلو الأمر حينئذٍ من امتداد ظلال الدلالة إلى المنطقة الجديدة التي انتقل إليها الخطاب»[5]

أ. هويّة الذات (ضمائر المتكلّم للوحدة)

هذا المحور يعالج ضمير المتكلّم للوحدة بمظاهره المختلفة: المنفصل المرفوع؛ أنا، والمتّصل المرفوع: تُ، وضمير الياء المتّصلة {المفعوليّة} بالفعل و{المتّصلة المجروريةبـ}الاسم.

---

[1]- ابن السائح الأخضر، **سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل**، مجلة السماط، البحرين، ص١٣٣.

[2]- جنيدي رضوان، **إيقاع الأنا في الشعر العربي؛ علي المصري القيرواني الضرير** (٤٢٠هـ -٤٨٠ هـ) **أنموذجاً**، مجلة الأثر، الجزائر، ص٢٩٦.

[3]- أحمد ياسين السليماني، **التجلّيات الفنّيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**،ص ٤٨٤.

[4]- ليلا قاسمي، وفاطمة كاظم زاده، **صورة الذات والآخر في رواية «سووشون»**، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، ص١٢٨.

[5]- صلاح فضل، **شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**، ص٨١.

أولاً: الأنا الأدبية:

حينما يشعر الإنسان «بأنّ ثمّة ما يهدّد وجوده وكيانه، فعادة ما يُسرع إلى تأكيد هويّته وهذا مما يجعل الآخر المعتدّي يهتمّ بالقضاء عليها؛ لذا نرى اهتماماً بالهويّة من قبل الشعوب المتحرّرة»[١] «فالأنا والذات مجموعة من الآراء والمعتقدات التي يكوّنها الفرد ليعبّر بها عن هويّته من خلال البيئة التي يعيش فيها»[٢] الأمر الذي وظّف الضمير في خدمة الإعلان عن الذات والهويّة بصورة الأنا الأديبّة وذلك على هيئة الأنا الجمعي /الشعراء العرب. ومن مظاهر استخدام الشاعر لل"أنا" في شعره هو بحث الشاعر عن ذاته الأديبة وهويّته فالظاهرة هذه تكرّرت بكثافة في هذا الديوان حيث يُمكن القول إنّها فكرة ملازمة للشاعر في جميع أحواله، فمن أبرز تجليّات الأنا الأدبيّة للشاعر قوله في قصيدة "قافية من أجل المعلّقات":

مَن أنا؟ هَذا/سُؤالُ الآخَرين وَلا جَوابَ لَه. أنا لُغتي أنا،/وَأنَا مُعَلَّقةٌ... مُعَلّقتان... عَشرٌ، هَذِه لُغتَي/أنَا لُغَتي.[٣]

فيرى الشاعر أن اللّغة هي الملجأ الذي يمكن أن يلتجىء إليه للحصول على الهويّة وفي قصيدة « قال المسافر للمسافر: لن نعود كما ...» يقول:

ضَعْ اسْمَكَ في يَدي واكتُبْ/لِتَعرِفْ مَنْ أنا، واذْهَبْ غَمامَاً/في المدَى../فَكَتَبْتُ: مَنْ
يَكتبْ حكايَتهُ يرثْ/أرضَ الكَلامِ، وَيملِك المعنَى تَمامَاً![٤]

وفي قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» يقول:

نَحنُ لا نَكتُبُ أشعَاراً،/لَكنّا نُقاتِل[٥]

أمّا الضمير "نحن" في هذا المقطع من القصيدة يأخذ شكلا آخر. إنّ الفلسطينيّين تعرّضوا لشكل آخر من المعاناة بعد حرب الستة أيّام، إذ خاب أمل الفلسطينيّين في أن يكون الحلّ على أيدي الدول العربيّة فاتّحدت الهويّة الفلسطينيّة. ولغة الشاعر بهذا الضمير «تحوّلت إلى لغة دالّة على الولادة والوجود المادّي والحصانة الروحيّة والمقاومة»[٦] فمرمى درويش هو تعزيز الكتابة الملتزمة في اتجاه الدّعوة إلى المقاومة، وهذا

---

[١]- ماجدة حمود، **إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية** ص٢١٣.

[٢]- أحمد على محمد، أحمد، **التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة** (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"، مجلة جامعة دمشق، ص١٧٢ . المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني-بيروت،دار الكتاب المصري-القاهرة.

[٣]-محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٣٧.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص٦٣٦.

[٥]-محمود درويش، **حبيبتي تنهض من نومها**، ص٣٠.

[٦]- حديدي، صبحي، دراسة ضمائر محمود درويش، ٢٠١٣، (٢٠١٦/٠٧/٠٥)
daraddustour.com/index.php/fanarat/3256-2013-11-16-15-33-08.

يلزم توطيد الأواصر بين الشعراء في الوطن العربيّ فاهتمام الشاعر باللّغة ونتاج الّلغة التي يظهر على شكل الشعر المنظوم هو غاية الشاعر الأولى والرئيسة في هذا الديوان.

إنّ اهتمام درويش بالأنا يُذكّرنا بالأنا الشاعر في العصر الجاهلي، «فالأنا الفحل الحامي للقبيلة سابقاً، وحالياً نرى ظهور هذا المفهوم على هيئة الإيديولوجيا، فالمجتمع المعاصر بدوره يحتاج أيضاً إلى فحل يدافع عنه ويذود عنه»[1]، ولكن نرى بأنّ النطاق قد توسّع؛ لأنّ مفهوم «الأنا» عند الشاعر الجاهلي لا تكاد تجتاز القبيلة الواحدة بعينها ولكنّ درويش لا يقصد جميع أبناء فلسطين فقط بل يسعى إلى توحيد القوميّة العربيّة. درويش ورفاقه الشعراء يضطلعون بدور مهمّ في بقاء شعلة الأمل، والمقاومة مشتعلة حتّى الأن. فبما أنّ درويش يقصد من "الأنا" جميع الأدباء، فالآخر عنده يأتي على وجهين: أوّلاً؛ الشعب الفلسطينيّ، وذلك لاحتياج الناس إلى "أنا" شاعرة تحميهم وتحيي فيهم الأمل إذا ما يئسوا وتخلّد مآثرهم إذا ما استشهدوا لكي لا تنتهي هذه الرسالة. وثانياً؛ العدوّ الغاصب، لا يتمادى في غيّه ويعرف أنّ هناك من سيخبر العالم باعتدائاته على الأطفال والنساء الأبرياء. والحقيقة أنّ درويش عندما يتكلّم عن اللّغة التي تُمثّل له الميراث، يريد أن يضعف الآخر العدوّ عبر إظهاره لتراث غنيّ له دلالاته المعنويّة؛ لأنّ «الحضور المذهل للفاعليّة القصوى لضمير"أنا" يُحوّل المخاطب إلى الهشاشة والضعف»[2].

ثانياً: الأنا الجمعيّة:

يجب علينا أن نسلّط الضوء على نوع من "الأنا" يطلق على أكثر من فرد واحد، «وهي في الواقع تُمثّل مجموعة من الأنوات في مجتمع ما، وهي حالة من التوحّد، يُطلق عليها البعض "فوق الفرديّة"»[3]، يعمد الإنسان إلى هذا النوع من التعبير ليلقي مفهوم التوحّد بين مجموعة من الأفراد، تجمعهم فكرة واحدة،عقيدة خاصّة، أو رسالة إنسانيّة مشتركة. وقد جمع درويش في قلبه من الحبّ والالتزام بالنسبة إلى الشعب الفلسطيني. فلا نكاد نجد حدّاً فاصلاً بين وجوده وهويّته الفرديّة وجود فلسطين كهويّة وانتماء.

ففي قصيدته «قالَ المسافرُ للمُسافرِ: لنْ نعودَ كما ...» يخبر بشكل صريح بأنّه لا يعتقد باختلاف الأنوات، بل "أناه" تعني جميع الفلسطينيّين وهو يعني المخاطب والمتلقّي لأشعاره:

---

[1]- عارف حمود الساعدي، وأحمد مهدي عطاالله، **تضخم الأنا الشعرية بين عزلة اللّغة واستنساخ الماضي؛ دراسة في شعر حسين القاصد**، مجلة الاستاد، ص١٠٤.

[2]- ابن السائح الأخضر، **سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل**، مجلة السماط، **البحرين**، ص١٣٤.

[3]- أحمد ياسين السليماني، **التجلّيات الفنّيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**،ص ٣٢٦.

أأنا أنَا؟/أأنَا هُنالِكَ...أنَا هُنا؟/في كلِّ "أنت" أنا،/أنَا أنْتَ المخَاطَبُ، ليسَ مَنفَى/أنْ أكونَكَ. لي مَنفَى/أنْ تَكونَ أنَاىَ أنتَ.[١]

فالشاعر بهذا الخطاب العامّ، يقصد به نفسه أيضاً وهذا نوع من التحريض للنّفس في كونه يرى نفسه ملزماً بالعمل به أكثر من المخاطب وكذلك يشير الشاعر إلى العكس ويقول إنّ تكلّمه عن نفسه؛ أي «أناه» مرآة لحياة الشعب جميعاً. كما أنّه يربط ذاته بذات الوطن ولا يرى للوطن وجوداً من دونه في قصيدته «نزهة الغرباء»:

كَـمْ أحِبُّـكِ، كَـمْ أنـتِ أنـتِ! وَمِـن رُوحِـهِ/خَائِفاً: لا أنـا الآنَ إلّا هِـيَ الآنَ فِيَّ./وَلا هـي إلّا أنَـا في هَشاشَتِها.[٢]

ولا يخفى على المخاطب أنّ استعمال الشاعر لـضمير «أنا» مع المـدّ الذي ينتهي به الضمير «يترافق مع رفع الرأس المصاحب الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربيّ ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر»[٣]. فالشاعر يبحث عن هويّة ثمينة، في الواقع لم يفقدها بل يريد إثباتها للجميع مع ما فقده في حياته، فهو يربط "الأناه" بالأنوات الأخرى من أبناء شعبه ثم يرجعُها إلى الوطن لكي تتكوّن الهويّة؛ أي الانتماء إلى فلسطين، ففلسطين مصدر الهويّة له وللشعب جميعاً. ولكن عندما يتكلّم عن الحبّ فنراه يستر «أناه» ويقول: «أحبّك» لكي ويذوب في الفعل؛ أي حبّه لفلسطين بحيث لا نكاد نشعر به. وفلسطين تستحقّ؛ لأنّها تُمثّل هويّة جميع الشعب، ولاسيّما الشاعر الذي يبتغي إظهار هذه الهويّة كدافع لإلقاء روح المقاومة ضدّ العدوّ الغاصب، لتوحيد الأنا لمواجهة الآخر الصهيون. فمن مصاديق توحيد الأنا لهذه المواجهة قصيدة "سنونو التتار":

أنَا حُلُمِي. كُلَّمَا ضَاقَتِ الأرْضُ وَسَّعتُهَا/بِجَناحِ سُنُونوَّةٍ واتَسَعْتُ. **أنَا** حُلُمِي...[٤]

يسعى درويش أن يواجه العدوّ، فيتكلّم باسمه واسم جميع الفلسطينيّين فيبيّن قيمته في التمسّك بالحلم الذي لن يتخلّى عنه، ولو كانت الأرض لا تتّسع لأحلامه سيوسعها لامحالة. تعريف الشاعر لنفسه هذه المرّة لم يأت لما كان له من المجد، بل يقدّر قيمته بما يستطيع صنعه وبمستوى الأحلام التي تُراود ذهنه كقوله في قصيدته «مُتتالياتٌ لِزمَنٍ آخَر»:

---

[١]- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٣٦.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٦١١.

[٣]– ابن السائح الأخضر، **سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل**، مجلة السماط، البحرين، ص١٣٢.

[٤]– محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦١٤.

أرَى نَفسِي تَنشَقُّ إلى اثنَينِ:/أنَا،/وَاسمِي.../☐/لِكَي أحلُمَ لا يَلزَمُني شَيءٌ: قَليلٌ/مِن سَماءٍ لِزياراتِي سَيَكفِي لِأرى/الوَقتَ خَفيفاً وَأليفاً/حَولَ أبْراجِ الحَمَامِ[1]

وهنا يفخر بأحلامه التي تعدّ جزءاً لا يتجزّأ من ذاته. ويقصد من "اسمي" فلسطين التي ينتمي إليها ويعتبرها جزءاً من اسمه.

ورد ضمير «أنا» في هذا الديوان ٥٩ مرّة على صورة الضمير البارز ممّا يدلّ على مدى اهتمام الشاعر بـ "أنا" التي تشكّل هويّته وذاته، وهذه بالطبع لا تنفصل عن الأنا الجمعيّة التي ينتمي إليها الشاعر من الناحية الوجدانيّة ولا نغضّ النظر عن التكرار الذي قصده الشاعر متعمّداً بالنسبة إلى لفظة «أنا» فالتكرار «يُسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تُفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه.»[2] فيمكن اعتباره نافذة نطلّ منها على مشاعر الشاعر الكامنة وكـ«مؤشّر أسلوبيّ ومبعث نفسيّ يشير إلى أنّ هناك معانٍ تحوج إلى شيئ من الإشباع ولا شيء سوى ذلك.»[3] وفيما يخصّ درويش فيمكن اعتباره «تأكيد للذات في مواجهة الواقع الفلسطينيّ غير المتوازن وهي إشارة إلى أنّ الإنسان الفلسطينيّ وحده القادر على التغيير والأنا الدرويشيّة بعيدة عن النرجسيّة –التي تدلّ على الكبر والنظر إلى الذات دون اعتناء بالآخر- كيف لا وهي تحمل دلالة الجماعة.»[4] الأنا الجمعيّة هو ما يُصرّ عليها درويش لإثبات الهويّة الفلسطينيّة التي ضاعت ما بين هذه الكوارث، فهذه الأنا من جانبه في الواقع صرخة مدويّة للرجوع نحو الهويّة المفقودة وتوّحد الكلمة.

جاء استخدام الشاعر لضمير «تُ» المتّصل بنسبة قريبة من «أنا»، حيث بلغ ٥٦ مرّةً في الديوان. إنّ دخول الفعل على الضمير«تُ» المتكلّم، يجعل من الضمير كياناً يذوب في الفعل ولا تكون لها سلطة كسلطة ضمير«أنا» المستقلّ بذاته، فنرى الفعل هو الأساس في كيان ضمير المتكلّم المتّصل. « فالضمير المتّصل يضطلع بوظيفة مهمّة ألا وهي أنّه يؤكّد حلول الراوي والشخصيّة المصاحبة وامتزاجهما في

---

[1]- **المصدر نفسه**، صص٦٥٤-٦٥٥.

[2]- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٧٦.

[3]- أحمد على محمد، أحمد، **التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"**، مجلة جامعة دمشق، ص٤٩.

[4]-إيمان جربوعة، قصيدة **"مديح الظل العالي لمحمود درويش" دراسة دلاليّة**، صص٦١-٦٢.

الآخر.»[١]، يقول صلاح فضل حول التاء المتّصلة «إنّها بعيدة عن تضخّم الذات فهو ضمير منسحق، وليس أمامه مجال كي يتجلّى في تشكيلات أخرى أو يتوارى خلف الأشياء.»[٢] كما جاء في أمعنا قصيدة « كم مرّة ينتهي أمرُنا...»:

يَتَأَمَّلُ أَيَّامَهُ فِي دُخَّان السَجَائر،/يَنْظُرُ في سَاعَةَ الجَيب:/لَو أَسْتَطَيعُ لأَبْطأتُ دَقّاتِهَا/كَي أَوَخّرَ نُضْجَ الشَعيرِ!...[٣]

إنّ فعل «أبطأ» له السيطرة العامّة والمتكلّم يقع تحت سيطرته في العبارة. فالضمير لا يحتلّ سوى جزء واحد من الكلمة: أب + طأ + تُ، وهذا يدلّ على ما للفعل من حكم محوريّ على الأنا الذي هو الآن بشكل ضمير ملتصق بفعل لا يجرؤ الانفصال عنه في أيّ حال ما كان ويعني أنّ الشاعر امتزج بالفعل أيّما امتزاج. ولا ننسى تحويل الضمير عند الشاعر من "هو" في «يتأمّل وينظُرُ» إلى "أنا" في «أبطأتُ»، فيظنّ القارئ أنّ الشاعر تحوّل أخيراً عن ذاته ليتكلّم عن الآخر، إلّا أنّه لم يلبث حتّى يعود إلى ذاته ويقصد الشاعر لفت انتباه المخاطب لكي يكون جزءاً من هذه الأنا الداخلة على الفعل لكي يكون لها تأثير أقوى. الشاعر في هذه القصيدة اتّخذ ضمير المتكلّم المتّصل لكي يوحي بذوبان أناه والأنوات الفلسطينيّة في الفعل الذي لا يرى بُدّاً من تنفيذه:

يَا أَبِي، خَفِّفِ القَولَ عَنّي!/تَرَكتُ النَوافِذَ مَفتُوحَةً/لِهَديلِ الحَمامْ[٤]

كما نرى أنّ لفعل «الترك» الغلبة مع أنّ الفاعل فيه هو المتكلّم، إلّا أنّ النظرة الأولى تنصبّ إلى الفعل ثمّ إلى الضمير فالتأكيد هنا على الفعل أكثر منه إلى الفاعل؛ الشاعر أراد التأكيد على كون النافذة مفتوحة؛ لأنّ الفعل ليس بالصعوبة التي تتطلب إظهار نفسه على شكل أنا المستقلّ. هذا وأنّ الشاعر اعتمد على الأفعال الماديّة بنسبة أكبر من الأفعال التي تدلّ على الأحاسيس؛ و«الأفعال الماديّة عند اللسانيّين تشير إلى عالم الإنسان الداخليّ في حين أنّ كثرة الاعتماد على الأفعال الماديّة تشير إلى تجربة الإنسان نحو عالمه الخارجيّ وتجاربه بين الناس وفي المجتمع.»[٥] ودرويش أراد أن يعيش المتلقّي الأجواء؛ فالسرعة والحركة مهمّة للشاعر فمثلما نرى في قصيدة «أبد الصبار» لا مجال للتأخير عند الشاعر يريد أن

---

[١] -عبدالناصر هلال، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، ص٦٤.

[٢] - صلاح فضل، **شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد** ص٨٩.

[٣] -محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٠٤.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص٦٠٥.

[٥] - آقاگل زاده والآخرون، **سبك شناسى داستان بر اساس فعل: رويكرد نقش گرا**، فصلنامه تخصصى سبك شناسى نظم و نثر فارسى (بهار ادب)، صص٢٤٧-٢٤٨.

يشترى الزمن فقط ليحزم أمتعته ويهاجر إلى منطقة أكثر أماناً من البيت؛ لذا نشهد كثرة تكرار الأفعال المادّيّة في فعل المتكلّم كـ«تركتُ، صنعتُ، رسوتُ، خرجتُ» ولكن الأفعال الباطنيّة تسير في الخيالات وهذا لا مجال له عند الشاعر في الظروف الراهنة.

وأما الحديث الأخير في هذا الباب فهو الكلام عن ضمير المتكلّم المستتر، فإنّنا نرى أنّه ورد بمستوى ١٤٢ مرّة وهذه النسبة تأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير المتكلّم الإضافي. فعند الإضمار التامّ للضمير في هذه الحالة لا نكاد نشعر بالضمير وإنّما يتمّ التأكيد على الفعل نفسه، فيذوب المتكلّم تماماً –على خلاف ضمير المتّصل الرفعيّ– في الكلمة. فمن أمثلة ذلك قصيدته «إلى آخِري وإلى آخِره ...»:

وَسَأَحمِلُ هَذا الحَنينَ/إلى/أوَّلِي وَإلى أوَّلِهِ/وَسَأقطَعُ هَذا الطَريقَ إلى[1]

هذا الأسلوب في التعبير، يتناسب ومفهوم المثابرة، والقوّة والاتّحاد، بحيث اتّحد ضمير الأنا المستكنّ مع الفعل كاملاً ليستمدّ قوّته بهذا الشكل ويصبحوا كياناً واحداً؛ نحو:

وَأخْفِي تَعَبي الوُدِّي. أعرِفُ أنّي/سَأعُودُ حَيّاً، بَعدَ سَاعَاتٍ، مِنَ البِئرِ التّي/لَمْ ألْقَ يُوسُفَاً أوْ خَوفَ إخوَتِه[2]

درويش يُصرّ على العودة واللامبالاة بالتعب أكثر من إظهار أناه، فإظهار الفعل والذوب فيه يهب العمل مصداقيّة أكثر من ذي قبل. القارئ سيهتمّ بفعل «الإخفاء، والعودة، والقطع وأمثاله» أكثر وهذا يعطي القارئ انطباعاً إيجابيّاً يوحي بالأمل. فالأنا هنا هو الشاعر نفسه وجميع شعب فلسطين والآخر هنا أيضاً يمكن معالجته على مستويين: المستوى الأوّل هو الشعب الذي نال منه اليأس والخمود، والثاني هو بمثابة تحدٍّ جادٍّ موجّهٍ من قبل الشاعر والشعب الفلسطينيّ بأجمعه نحو العدوّ.

ثالثاً: الأنا المنفعلة:

وأما بالنسبة إلى الضمير المتكلّم على هيئة «الياء» المنصوبة بالمفعوليّة فيمكن التصوّر بأنّها أحداث تطرأ على الشاعر وهو مرغم على تقبّلها، ولو أنّ هذه الأحداث قد لا تكون واضحةً تماماً في ذهن الكاتب وهو في لجلّة الخلق فتحيله إلى نهج الكتابة بهذا الضمير أو ذاك، لكنّنا من الممكن أن نجد في نفس درويش من الأسباب التي تدفعه إلى اختيار هذا الضمير كمرجعيّة إحاليّة مبنيّة على شروط التلفّظ الخاصّة كهويّة المتكلّم ضمن سياق تواصليّ معيّن. نحو قوله في «أبد الصبّار»:

[1] – محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٠٧.

[2] – **المصدر نفسه**، ص٦١٩.

إِلَى أَيْنَ **تَأْخُذُنِي** يَا أَبِي؟ /إِلَى جِهَةِ الرِّيحِ يا وَلَدِي/ وهما يخرجان من السَّهلِ، حيثُ/**أقام جنود** بونابرت **تلّاً لِرَصدِ**/الظّلالِ على سورِ عكّا القديمْ ./يقول أبٌ لابْنِه: **لا تَخَفْ**. لا/تخفْ من أزيزِ **الرَّصاصْ! التصقْ/بالتُّرابِ لتَنْجُو!** سَنَنْجُو ونَعلُو على/جبلٍ في الشِّمالِ، ونرجعُ حينَ/**يعودُ الجنودُ** إلى أهْلِهم في البَعيدِ؟[١]

فالأخذ من قِبل الأب لم يكن على إرادة منه، بل الظروف الخارجيّة هي التي تحكم الموقف، ولا مناصّ من الاستجابة لها على أيّة حال. فالعدوّ هو الذي يحكم في الأوّل والأخير وهذا يعكس بصورة دقيقة الوضع المأساويّ لفلسطين ما بين أعوام ١٩٩٠م حتّى ١٩٩٥م؛ أي زمن انتشار ديوان الشاعر. أمّا استعمال الضمير المتّصل الدّال على صوت الشاعر، وذلك باعتباره متكلّماً مشدوداً إلى ضمير المخاطب المنصهر مع ذات الشاعر يدخل الذّات في جدل مع ضمير الغائب (العدّو)، وبما أنّه لايمكن تحديد ملامح الذات إلّا بعلاقته مع الآخر في تجلّيات مختلفة، فوزّع الشاعر ضمائر مختلفة على مستوى القصيدة لتسهم بإبراز ملامح الأنا، حيث جاء ارتباط الأنا أوّلاً بالآخر (ضمير أنت)، وحسب السياق من سمات هذا الضمير الإلزام والوجوب. والحوار الناتج عن هذه العلاقة يحدّد ملامح الأنا، حيث تجلّت منفعلة ومما يساعد على هذه الانفعاليّة حضور دوالّ لغويّة؛ مثل: " تَأْخُذُنِي "، و" أقام جنود "، و"رصد"، و"الرصاص"، و"لا تخف"و"التصق بالتراب". وفي محاولة أخرى يلتفت الشاعر إلى ضمير أنا الغائبة (العدوّ) ليرسم جانباً آخر من ملامح الذات المنهزمة؛ إلّا أنّه سرعان ما يقضي على حالة الإحباط حيث يقوم باخفاء الذات خلف الأنا الجمع ليرينا الوجه الثالث لملامح الذات، وهو استعادة قواها المنهارة وصمودها الناتج عن الاتّحاد. ويتكرّر المفهوم في «حبر الغراب»:

كانَ الغَيْبُ يَدْفَعُنِي وَأَدْفَعُهُ/وَيَرفعُنِي وأَرفَعُهُ إلى الشَبَحِ المعَلّقِ مِثلَ/باذِنجانَةٍ نَضَجَتْ[٢]

فالفلسطينيّ أبداً في صراع مع المصاعب، فاذا ما أراد الحياة فعليه أن يواجها بصعابها، فهذه الفقرة تصوّر لنا الواقع في فلسطين، فلا حول للشعب سوى أن يبعد الأذى عن نفسه دون أن يتّخذ موقفاً عدائيّاً ضدّ ما يحدث ضدّه، كما يقف الشاعر في قصيدة «مرَّ القطار» موقف المتفرّج أمام ما يحدث له من المرارة في العيش من طول الانتظار والعناء، ولا يقاوم فالحنين نال من الشاعر وأخذت تنفذ قواه:

تَبْكي الكَمَنجَاتُ عَن بُعْدٍ،/فَتَحمِلُني/سَحَابَةٌ مِنْ نَواحِيها/وَتَنكَسِرُ [٣]

---

[١]- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٠٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٦١٣.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٦١٥.

وعليه نرى مستوى تواتر هذا النوع (الياء المنصوبة) يبلغ ٦٧ مرّة أي بمستوى أكثر بقليل من ضمير المتكلّم المنفصل والمتّصل المرفوعين. وهذا يدلّ على أن الأحداث في فلسطين تقع على خلاف ما يشتهيه.الأفعال المستخدمة «جرحتني، تَحملُني، نيستني، حطّتني وغير ذلك» تشحن الضمائر بشيئ واحد وهو فقدان السلطة لدى الفلسطينيّين. وفي الجهة المقابلة نرى أنّ الآخر لديه من القوّة ما تؤهّله لأنْ ينطق على تعبير الشاعر بأفعال مثل «غنّوا، قالوا، أسرجوا، أعدّوا، انطلقوا و...» مما تأتي في مقابلة الأنا التي يمكننا إدراجها تحت مسمّىً واحدٍ أعني فلسطين فهذه محنةٌ موجّهة نحو أنا الشاعر وجميع الفلسطينيّين.

رابعاً: بحث الأنا عن الهويّة

استخدم درويش ضمائر المتكلّم على شكل الإضافة بكثرة؛ حيث بلغ تواترها ٣٤٢ مرّة، وهذا الضمير أكثر تكراراً بالنسبة إلى الضمائر المتكلّمة الأخرى، مما يدلّ على أنّ «العدوّ في الظروف الراهنة هو الفاعل والمسيطر ولكنّه ليس صاحب حقّ؛ لأنه ليس صاحب كلّ شيئ»[١] وهذه العمليّة هي التي تثبت الهويّة. وسرّ هذا التوظيف يتبيّن في كلمات يلقيها الشاعر على هذا الأسلوب خاصّة أنّه لم يزل يعيش في فلسطين، وقد فقد الأحبّة، والمال، والعيال والبيت، وما تبقّى له من الأحبّة والأمتعة يستعين بها للعيش في الظروف الراهنة فمن الطبيعيّ أن يتمسّك بكلّ ما بقي له:

إلَى أيْنَ تَأخُذُني يَا أبي؟/إلَى جِهَةِ الرِّيحِ يَا وَلَدي... /- مَنْ يَسْكُنُ البَيتَ مِن بَعدنا/يَا أبي؟/- سَيبقَى عَلى حَاله مِثلَما كانَ/يَا وَلَدي![٢]

فتكرار هذا الضمير يعدّ «وسيلة لغويّة تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته بحيث يمكن القول بأنّ التكرار يرتبط بحالة شعوريّة ملحّة على الشاعر قبل ارتباطه بأيّ غرض آخر كالموسيقى والوزن.»[٣]، وهذا التكرار كلّه موجّه لبناء عالم منسجم يهبه الشاعر لذلك الذي يحسب نفسه بلا عالم، والقصد هو الفلسطينيّ المطرود من أرضه والمصادرة حقوقه.»[٤] «ومما لا يخفى على القارئ أنّ صيغة الاستفهام التي تتلو الضمير وذلك بشكل مكثّف، من شأنها أن تشحن الصياغة بحركة دلاليّة صاعدة متوتّرة، تعكس

١- على أصغر قهرماني مقبل، **جماليّة التكرار في قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاسم**، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، ص٦١.

٢- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٠٣.

٣- محمد صلاح زكي أبوحميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية**، ص٣٠١.

٤- كاظم جهاد، **محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة**، ص٨٠.

التوتّر النفسيّ الذي يعانيه الشاعر في نفسه.»[١] وفي قصيدة "تعاليم حُوريّة" يعكس هذه النظرة بوضوح كيف أنّ الأمّ تفتّش في أصابع يد ابنها، خشية أن قد نقص منها شيء، فالشاعر يريد الاحتفاظ بما بقي له:

أمّي تَعُدُّ أصَابِعِي العِشرينَ عَن بُعدٍ./تُمشّطُني بِخُصْلةِ شَعرِهَا الذَهَبيّ. تَبحَثُ/في ثِيابِي الداخِليَّةِ عَن نِساءٍ أجنَبيّات،/وَتَرفوا جَوْرَبي المقطُوعَ.[٢]

فهذه الأشياء الثمينة التي يمتلكها الفلسطينيّون جعلتهم لا يبالون بما فقدوه من بيوت تركوها أو وجدوها مُهدّمة، والأرض التي اقتسموها مرغمين مع الأعداء. والياء في مثل كلمات (أبي، وولدي، وأمّي، وأيامي و...) التي اعتمدها الشاعر كثيمة ذهنيّة تُرجع القارئ تارةً إلى الماضي وتقول له إنّ الأب يحمل في داخله ميراثاً عظيماً وتذكّره بالعزّة المفقودة، فالأب والأمّ هنا يمثّلان جميع الآباء والأمّهات في البلاد، وتارةً إنّ الشاعر يريد إلقاء روح الأمل لكي يفهم المتلقّي أنّ هذا الجهاد ليس للحاضر فقط، بل لنعيم الأجيال القادمة، فهذا الولد ليس ولده فقط، بل يقصد جميع أبناء فلسطين. ويجب أن ننوّه بأنّ«"الأب" أكثر حضوراً وتواتراً في قصائد درويش.»[٣]. «والمفارقة التي نشهدها هي أنّ فلسطين تعيش أجواء الانكسارات؛ رغم هذا نجد الأنا الشعريّة طافحة بالزهو والانتصار والغرور»[٤]. وعليه نعرض مستوى التواتر لضمير المتكلم على أنواعه في الديوان:

نوع الضمير	أنا	تُ المتكلّم	الياء المفعوليّة	الياء (الإضافة)	الضمير المستتر
مستوى التواتر	٥٩	٥٦	٦٧	٣٤٢	١٤٢

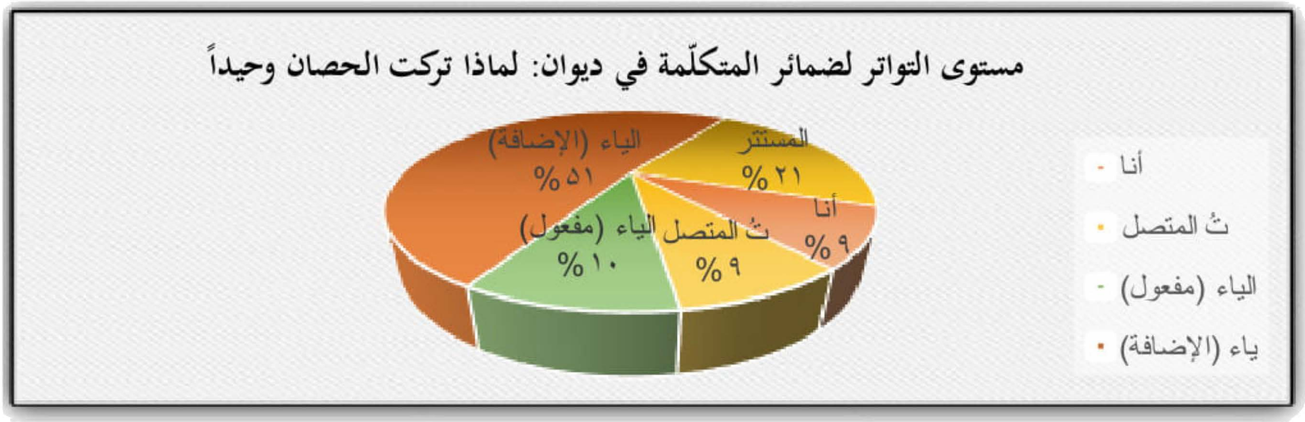
جدول رقم ١

[١]- **المصدر نفسه**، ص٩٦.

[٢]- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٢١.

[٣]- كاظم جهاد، **محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، ص٩٠.**

[٤]- عارف حمود الساعدي، وأحمد مهدي عطاالله، **تضخم الأنا الشعرية بين عزلة اللّغة واستنساخ الماضي؛ دراسة في شعر حسين القاصد**، مجلة الاستاد، ص١٠٤.



الإحصائيّة تدلّ أنّ الشاعر قد أكثر من التأكيد على الأجواء المنفعلة التي يعاني منها في فلسطين فلا نرى ظهوراً واسعاً للأنا الفاعلة المسيطرة، بل انصبّ همّ الشاعر على البحث عن كيانه المفقود وإظهار عجزه عمّا يراه كلّ يوم في ساحة فلسطين المحتلّة.

٢. مواجهة الآخر(ضمائر المتكلّم مع الغير)

عندما نتكلّم عن ضمير المتكلّم مع الغير نعني بذلك أنّه لن يكون هناك معنى للأنا لولا الآخر، «فالشعور بالأنا لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين» [١]، ذلك لأنّ الإنسان قد يتوسّل أحياناً بمن يتّفق معه عقيدةً لمواجهة الآخر وهذا ضمير في طيّاته قبضةٌ قويّةٌ يتّجه بها نحو الآخر، إذا ما تكلّم عن نفسه بصيغة «أنا» فإنّه من الممكن أن ينتابه الخوف، ولكن إذا ما انتمى إلى مجموعةٍ فهو يحسّ براحةٍ نفسيّةٍ تجعل منه قويّاً يجد من ينصره.

وعليه اعتمد درويش على آلية «نحن» في هذا الديوان بمستوى قليل جدّاً وهو ٨ مرّاتٍ، وهذا يرجع إلى أنّ ظروف فلسطين في هذه الآونة لم تكن جيّدة، وكانت المجازر تزيد يوماً بعد يوم وهو يتكلّم في هذا الديوان عن المأساة الإنسانية التي كانت تحيط بالشعب الفلسطينيّ؛ فلذا آثر أن يعتبر جميع هموم فلسطين همومه وما رضي أن يحمّل أبناء شعبه أكثر ممّا احتمل. ومن ثمّ كانت صيغة الخطاب في أكثر قصائده هو المتكلّم للوحدة فنسب الهموم كلّها إلى نفسه ويخرج الشعب من هذه المعادلة. كما في قصيدة «أبد الصبّار»:

كما يعتمد على «نحن» عندما يريد القوّة ويحتاج إليها لتحقّق أهدافه في المستقبل، إنّها لا تتحقّق إلّا بقوّة الشعب المتمثّل عنده بلفظة «نحن» مثل قوله في «قرويّون من غير سوء...»:

نَحنُ أيضاً لَنا صَرخَةٌ فِي الهُبوطِ إلى حَافَّةِ/الأرْضِ.[٢]

---

[١]– أبوالعينين فتحي، **صورة الذات و صورة الآخر فى الخطاب الروائى العربي** ص٨١٢.

[٢]– محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٥٩٩.

يعرف الشاعر أنّ صرخة درويش وحدها لا تفي بالغرض، بل يحتاج إلى مساندة لتصبح هذه الصرخة قوّية فتهزّ الكيان الصهيونيّ. وهي حقيقة صرخة مدويّة في آذان الآخر العدوّ، فالعدوّ يخاف من اتّحاد الصفوف وهذا بالضّبط مبتغى درويش ردّده في "حبر الغراب" :

لا لَيلَ يَكفينا لِنَحلُمَ مَرّتينِ. هُناكَ بابٌ/وَاحِدٌ لِسَمائنا. مِنْ أينَ تَأتينا النِهَايَةُ؟/نَحنُ أحفَادُ البِدايةِ لا نَرى/غَيرَ البِدايَةِ، فَاتّخِذْ بِمَهَبِّ لَيلِكَ كَاهِناً[1]

وحرّض على المقاومة بدلاً من السعي وراء الأحلام الزائفة، مؤكّداً بنحن المنفصلة لكي يُصوّر اتّحاد ج أبناء الشعب وهذا مما يعطي أملاً بالعودة والبداية الموفّقة والصعود. فهذا الصعود التي ياتي ملازماً للصمود أمام الظلم لم يتوقّف عند درويش وكرّره في «سنونو التتار»:

لَنا، نَحنُ أهْلَ اللّيَالي القَديمَةِ، عَاداتُنَا/في الصُعُودِ إلى قَمَرِ القَافِيةْ/نُصَدِّقُ أحْلامَنَا وَنُكَذِّبُ أيامَنَا،[2]

فالصعود أمرٌ يسعى إليه درويش ولكن لا يريد أن يسلك هذا الدرب وحيداً؛ لأنّه بالطبع غير قادر على ذلك من دون اتّحاد الشعب، فكلّما يريد التكلّم عن الصعود والعودة يأتي بضمير نحن المنفصل (نحن)، لما له من تداعيات وظلال نفسيّة توحي بالتوحّد خارجاً عمّا سواه.

أما مستوى التواتر لضمير المتكلّم مع الغير بصورة «البارز» فإنّه أكثر عدداً منه إلى الظاهر والمستتر، فقد استخدمه درويش في هذا الديوان ما يناهز ١٩٩ مرّةً. وإنّ «ضمير "نا" المتكلّم توحي بدلالة القرب والاتصال لكونها ضميراً متصلاً.»[3]:

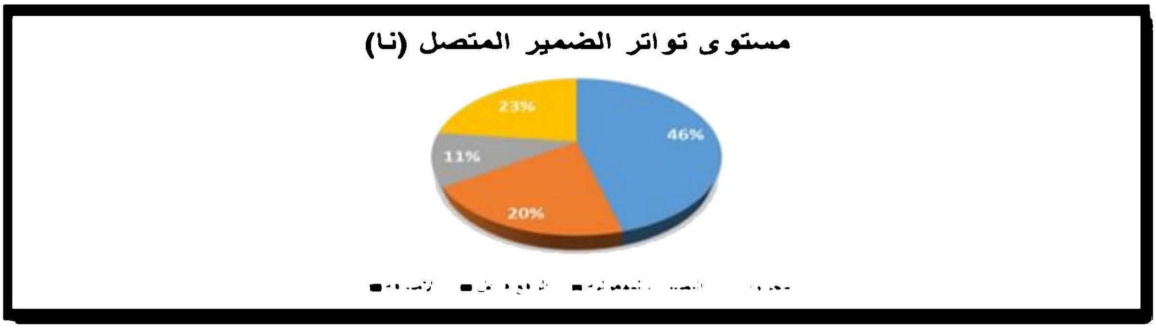
ضمير"نا"	بالإضافة	بالجرّ	بالمفعوليّة	بالفاعليّة
مستوى التواتر	٩١	٤٦	٢٢	٤٠

جدول رقم ٢

[1] - محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦١٢.

[2] - **المصدر نفسه**، ص٦١٥.

[3] - أحمد، على محمد، **التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"**، مجلة جامعة دمشق، ص١٨١.



إنّ الشاعر أكثر الاعتماد على الضمير الجمعيّ "نا" وذلك على هيئة الإضافة، لإيصال رسالة صارمةٍ إلى العدوّ، ينبّؤه بأنّه مهما اقترف من المجازر فإنّ الشعب يعتقد بمبادىء أصيلة وهي أنّهم على حقّ لابدّ أن ينتصروا في يوم يزهق فيه الباطل. كما أكّده في قصيدة "مِن سَماء إلى أُختِها يَعبُر الحالِمون":

وَلْيَكُنْ.../وَلْيَكُنْ غَدُنا حَاضِراً مَعَنا/وَلْيَكُنْ حَاضِراً أَمْسُنا مَعَنا/وَلْيَكُنْ يَومُنا حَاضِراً/فِي وَليمَةِ هَذا النَّهارِ المعَدُّ/لِعيدِ الفَراشَةِ، كَي يَعبُر الحالِمونَ/مِن سَماءٍ إلى أختِها... سَالِمينَ[1]

إنّ درويش يُصرّ على الملكيّة، ولكنّه لا يكتفي بنسبة المستقبل الواعد إلى الفلسطينيّين فحسب، بل يحرّض الشعب على القيام بالمقاوم.«وفي لفظة "الفراشة" رمز يومض بالنور وتشكّل أصوات مضيئة في النصّ الشعري.»[2] وهذا يدلّ على التوظيف الذكيّ لضمير المتكلّم مع الغير، ليشير بصراحة إلى ما يملك وما يجب أن يمكله. ويأتي هذا المعنى في قصيدة "عنَدما يَبتعِدَ":

... فِي كُوخِنا يَستَريحُ العَدوُّ مِنَ البُندُقيّةِ،/يَترُكُها فَوقَ كرسيِّ جَدِّي. وَيأكُلُ مِنْ خُبزِنا/مِثلَما يَفعَلُ الضَيفُ. يَغفو قَليلاً عَلى/مَقْعَدِ الخَيزَرانِ. وَيَحنُو عَلى فَرْوِ/قِطَّتِنا. وَيقُولُ لَنا دائِماً:/لا تَلومُو الضَحيّةَ![3]

فالكوخ، هو كوخ الفلسطينيّين، والخبز خبزهم وحتّى الحيوانات جميعها نسبها إلى "نا" الجمعي، فلا شيئ للعدوّ. ونرى صدى هذا المفهوم في قصيدة "قُرويُّون مِن غَير سُوء" وذلك عندما يشير إلى ممتكلات الفلسطينيّين وسابقيّة حضورهم في فلسطين، وبأنّ العدوّ هو المتطفّل الذي عكس معادلة الأمن الذي كان ينعم به الفلسطينيّون:

١- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٣٤.

٢- غالية خوجة، **قلق النصّ: محارق الحداثة**، ص١٠١.

٣- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٥٧.

لَمْ تَكُنْ لِلمَكانِ مَسامِيرُ أقْوَى مِنَ الزنزلختْ[١]/عِندَما جاءتِ الشاحِناتُ مِنَ البَحرِ.
كُنّا/نُهيِئُ وَجْبَةَ أبْقارِنا في حَظائِرِها، وَنُرتِّبُ/أيّامَنَا في خَزائنَ مِن شُغلِنا اليَدَويِّ/وَنخطُبُ وُدَّ الحِصانِ، ونُومِئُ/لِلنَجْمَةِ الشارِدَةِ[٢]

القصيدة تبدأ بعبارة "لم أكن بعدُ أعرف عادات أمّي"، لكن الشاعر غيّر فكرة الوحدة إلى المتكلّم مع الغير وذلك ليتماهى السيرة الفرديّة بالذاكرة الجمعيّة دون حدود فاصلة. هناك ثنائيّة صريحة، عكسها درويش في أشعاره؛ حيث يشرح بوضوح ما يدور في فلسطين، أي تقابل الأنا الفلسطينيّ بالآخر الإسرائيليّ وهما على صراع دائم، الكلّ يُصرّ على موقفه ما بين أخذ وعطاء فلا نرى ما يجمع ما بين هذين الشعبين (الأوّل: مظلوم والثاني ظالم) غير المقاومة والتباين في إثبات الذات وإلغاء الآخر من خارطة الوجود الإنسانيّ.

«إنّ مصوّت " آ" (á) يستعمل للأصوات المرتفعة وتعتمد لوصف الأفكار التي من شأنها أن تثير الضجّة والصياح كالغضب والانزجار ووصف الشخصيّات العظيمة»[٣]؛ فإذن السرّ في توظيف "نا" كثيمة متكرّرة متكوّنة من حرفين (والأبرز فيه الألف) عند درويش أنّه يريد أن يعلن للعدوّ عبر أنّه ليس وحيداً بل معه الشعب جميعاً في هذا الصراع. فنشهد الصراع في ضمير "نا" وذلك على وجهيه المرفوع بالفاعليّة والمنصوب بالمفعوليّة ولكلّ دلالته. فكلّ فعل يقوم به الأوّل، يقتضي ردّاً من قِبل الثاني. من هذا الصراع قصيدة «للغجريّة، سماء مُدَرّبة»:

كُلّما حرَّكتْ وَتراً مَسّنا جِنُّها. وَانتقَلْنا/إلى زَمَنٍ آخر. وَكَسَرْنا أبَاريقَنا، وَاحِداً/وَاحِداً، لنُصَاحِبَ إيقَاعَها. لمْ نَكُنْ طَيّبِينَ/وَلا سَيّئين، كَمَا في الرِوايات. كَانَتْ/تُسَيّر أقْدارَنا بأصَابِعِها العَشْرِ،/دَندَنَةٌ ... دَندَنَةٌ[٤]

فالفلسطينيّ أبداً يعالج المواقف التي تنتابه من حين لآخر، ولكن هل يقف مكتوف اليد أمام هذه الحوادث؟! لا أبداً فهو يحاول الوقوف أمام العدوّ، وإضافة إلى ذلك إنّ القدر أيضاً في عداءٍ مع الشعب ويسيّره كيفما شاء. فضمير «نا» عند درويش في مثل هذا النموذج لا يأخذ طابعاً واحداً؛ وهذا أكثر ما

---

[١]. الموطن الأصلي للزنزلخت هو المناطق الجبلية، من جنوبي آسيا ووسط الصين وهيمالايا وغربيهما حتى ارتفاع ١٨٣٠م.(الموسوعة العربيّة)

[٢]– محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٠٠.

[٣]– آندره مارتينه، **تراز دگرگونى آوايي، ترجمه هرمز ميلانيان**، ص٣١.

[٤]– محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٦٤٦.

يلائم الواقع المعاش الفلسطينيّ الذي ينتقل ما بين هدوء مريع وعاصفة مهلكة، فكيف بالشاعر يستطيع أن يثبُت على موقف واحد؟! والموقف الآخر التي تعكسه هذه الصورة هي أنّ درويش لا ينكر مصاعب فلسطين، إلّا أنّه يُصرّ على عدم الاستسلام فإنّها سنّة الحياة ولا مناصّ منها.

النتيجة:

أمّا نتائج البحث هي:

- إنّ للضمير المتكلّم دلالات أكثر من كونه ضمير يعالج من الناحية النحويّة والصرفيّة؛ فبإمكان الشاعر المجيد توظيف الضمير توظيفاً دلاليّاً في أشعاره فهي في حكم شفرة للنصّ يفكّها القارئ المتمعّن لكي يتوصّل إلى المعنى الرئيس بعد اجتيازه هذه الأكوام من الألفاظ. فنلاحظ أنّ محمود درويش سخّر ضمائر المتكلّمة ووظّفها خير توظيف في مسيرة المقاومة فهو تارةً يستخدم الضمير لبيان أحواله وأحوال شعبه وتارةً أخرى يثور ويدعو إلى المقاومة.

- في المستوى الأوّل للتطبيق نرى أنّ الشاعر وظّف الضمير المتكلّم لمضامين مختلفة منها: الأنا الأدبيّة، ونرى الآخر يتمثّل في أدباء العرب من جهة والعدوّ من جهة أخرى ويهدف إلى التحريض ومواجهة الآخر. والفكرة الرئيسة التي يُصرّ عليها درويش هي فكرة "الأنا" الجمعيّ فهو يسعى إلى توحيد الصفوف والسدّ أمام الفتن التي تُشتت أركان الشعب. يُذكر درويش بالمآسي التي تحلّ بالشعب ومع هذا لا ينسى ما للفلسطينيّين من قوّة لا تُقهر، ألا وهي قوّة الجيل القادم والهويّة التي من شأنها أن تنفخ في روحهم القدرة على المقاومة.

- وفي المستوى الثاني، ضمير المتكلّم مع الغير نرى أنّ الشاعر لدى استخدامه "نحن" يصف الواقع الفلسطينيّ وصفاً صريحاً فهي في دوامّة من الصراع، فتارة تظهر لنا "نا" على هيئة فاعل لها القدرة والفاعليّة على النشوء والنموّ وتارةً على شكل "نا" مفعولة، مهزومة، منفعلة ينتابها الضعف وهي مستسلمة لما يجري لها من الأحداث ولكن لا تقف موقف الراصد المتفرّج بل تحارب لكي تُعلي من موضع "الأنا" وتُلغي فاعليّة الآخر وترغمه على بقائه على المفعوليّة.

- درويش وظّف ضمير المتكلّم على شقّيه: للوحدة ومع الغير بكثافة بحيث يمكن اعتبارها موتيفاً مُكرّراً في كافّة دواوينه الشعرية ولاسيّما ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" الذي يمثّل المرحلة الوطنيّة لدى الشاعر. فبيّن درويش من خلال الضمائر التزامه بالنسبة إلى فلسطين من جهتين، الأولى: بيان الآمه المشتركة مع شعبه والمعاناة التي يعيشها أبناء فلسطين، والثاني: الدعوة إلى الاستمرار في النضال والمقاومة رغم ما حلّ بهم من مآسي.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب:

١. الأزهري، محمد بن أحمد، **تهذيب اللّغة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ١٤٢١ق.

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٤١٤ق.

٣. حمود، ماجدة، **إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)**، الطبعة الأولى، الكويت: عالم المعرفة، ٢٠١٣م.

٤. خوجة، غالية، **قلق النصّ: محارق الحداثة**، الطبعة الأولى، عمّان: دارالفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٥. درويش، محمود، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، الطبعة الثانية، بغداد: دارالحريّة للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م.

٦. ــــــــــ، **حبيبتي تنهض من نومها**، الطبعة الثامنة، بيروت: دارالعودة،دارالصداقة للنشر، ١٩٧٠م.

٧. زكي أبوحميدة، محمد صلاح، **الخطاب الشعريّ عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبيّة**، الطبعة الأولى، غزّة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

٨. السليمانيّ، أحمد ياسين، **التجلّيات الفنّيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: دارالزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

٩. سويف، مصطفى، **الأسس النفسيّة للإبداع الفنّيّ في الشعر خاصة**، الطبعة الرابعة، القاهرة: دارالمعارف١٩٦٩م.

١٠. شميسا، سيروس، **انواع ادبى**، چاپ پنجم، تهران: فردوس، ١٣٧٦ش.

١١. فتحي، أبوالعينين، **صورة الذّات وصورة الآخر في الخطاب الروائيّ العربيّ**، بيروت: دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٩م.

١٢. فضل، صلاح، **شفرات النصّ دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد**، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩م.

١٣. ماجدولين، شرف الدين، **الفتنة والآخر**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٢م.

١٤. مارتينه، آندره، **تراز دگرگونی آوایی**، ترجمه هرمز ميلانيان، تهران: هرم،١٣٨٠ش.

١٥. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨م.

١٦. هلال، عبدالناصر، **آليات السرد في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة العربيّة الأولى، بيروت: مركز الحضارة العربيّة، ٢٠٠٦م.

ب. الدوريّات:

١. آقاگل زاده والآخرون، **سبك شناسى داستان بر اساس فعل: رويكرد نقش گرا**، فصلنامه تخصصى سبك شناسى نظم و نثر فارسى (بهار ادب)، سال چهارم، شماره اول، ١٣٩٠ش، صص ٢٤٣ – ٢٥٤.

٢. الأخضر، ابن السائح، **سيميائيّة الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل**، مجلّة السماط، البحرين، العدد١، ٢٠١٤م، صص ١٢٨ – ١٣٧.

٣. الربيعيّ، تغريد عدنان، **الأنا والآخر في شعر الفرزدق**، مجلّة كلية التربية الأساسية جامعة بابل، العدد٩، ٢٠١٢م، صص ٤٣ – ٥٨.

٤. رضوان، جنيديّ، **إيقاع الأنا في الشعر العربيّ؛ عليّ المصريّ القيروانّي الضّرير (٤٢٠هـ - ٤٨٠ هـ) أنموذجاً**، مجلّة الأثر، الجزائر، العدد ١٠، ٢٠١١م، صص ٢٩٥ - ٣٠٦.

٥. الساعدي، عارف حمود، أحمد مهدي عطاالله، **تضخم الأنا الشعريّة بين عزلة اللّغة واستنساخ الماضي؛ دراسة في شعر حسين القاصد**، مجلّة الأستاذ، العدد ٢٠٨، ٢٠١٤م، صص ١٠٣ - ١٢٢.

٦. العفّ، عبدالخالق محمد، **تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشعر الفلسطينيّ المقاوم**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، المجلّد التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١م، صص ١ - ٢٧.

٧. على محمد، أحمد، **التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابيّ "دراسة أسلوبيّة إحصائيّة"**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد ٢٦، العدد الأوّل والثاني،٢٠١٠م، صص ٣٥ - ٧٢ .

٨. ـــ، **أثر الـ "أنا" في أسلوبيّة قصيدة المتنبّي**، مجلّة مركز بابل للدراسات الإنسانيّة، مجلّد٢، العدد٢٠١٢،١م، صص ١٦٨ - ٢٢٠.

٩. قاسمي، ليلا وفاطمة كاظم زاده، **صورة الذات والآخر في رواية «سووشون»**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد التاسع عشر،١٣٩٣ش، صص ١٢١ - ١٧١.

١٠. قهرماني مقبل، على أصغر، **جماليّة التكرار في قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاسم**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد العاشر، ١٣٩١ش، صص ٤٧ - ٦٨.

ج. المواقع الإنترنتية:

١. الأسطة، عادل، **سلطة اللّغة ولغة السلطة تأملات في تجربة محمود درويش**،٢٠٠٩م، (٢٠١٦/٠٧/٠٥) http:// diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=18191

٢. إيمان جربوعة، قصيدة **"مديح الظلّ العالي لمحمود درويش" دراسة دلاليّة**، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، ٢٠١٠،(٢٠١٦/٠٧/٠٦)، http://bu.umc.edu.dz/theses/arabe/ADJA3053.pdf

٣. جهاد، كاظم، **محمود درويش في مجموعاته الشعريّة الأولى وقصائده الأخيرة**، د.ت،(٢٠١٦/٠٧/٠٥) www.alkarmel.org/prenumber/issue90/target3_3.pdf

٤. حديدي، صبحي، **دراسة ضمائر محمود درويش**، ٢٠١٣،(٢٠١٦/٠٧/٠٥)، http://daraddustour.com/index.php/fanarat/3256-2013-11-16-15-33-08.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م
صص ٤٣- ٦٤

الهجاء السياسي في حوليّات السيّد حيدر الحلّي

حيدر زهراب* ومحمود خورسندي** وشاكر العامري٢

الملخص:

شهد الأدب العربي ومنذ بداياته في العصر الجاهلي ضرباً من الأغراض الأدبية يسمى الهجاء وهو تقبيح صورة فرد أو فئة أو سلوك خاص بالمبالغة في الذم وذكر المساوئ أو اختلاقها ونسبتها إلى المهجوّ، وقد توسعت وبمرور الزمان دائرة استخدام هذا الفن لتشمل الشعر السياسي مثل ما نجده عند شعراء بني أمية كالأخطل(١٩ – ٩٢هـ) ومسكين الدارمي (... – ٨٩هـ) والأحوص (... – ١٠٥هـ) وكذلك شعراء الشيعة كالكميت بن زيد الأسدي (٦٠ – ١٢٦هـ) أو السيد إسماعيل الحميري (١٠٥ – ١٧٣هـ) أو دعبل الخزاعي (١٤٨ – ٢٤٦هـ) وغيرهم وقد استمر استخدام هذا الفن إلى العصور المتأخرة عند شعراء الشيعة ومنهم السيد حيدر الحلي (١٢٤٦ – ١٣٠٤هـ) صاحب الحوليات الحسينيّة المشتملة على بعض مظاهر الهجاء، فيأتي هذا البحث لرصد أشكال الهجاء السياسي الوارد في هذه الحوليات وكمية انتشار أنواعه فيها، وكشف اللثام عن سبب رغبة الشاعر أكثر في: «الهجاء السياسي عن طريق توظيف القضايا التاريخية» بشكليه المباشر والضمني، بالقياس مع باقي أنماط الهجاء عن طريق دراسة الاحتمالات الواردة بهذا الشأن وذلك من خلال انتهاج المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بالاستقراء التام لأبيات الهجاء في هذه الحوليات. وقد توصّل البحث إلى نتائج أهمها أنّ أنماط الهجاء السياسي في هذه حوليات تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: ١- الهجاء السياسي الفاحش ٢- الهجاء السياسي المقترن بالمدح ٣- الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية (بشكليه: المباشر والضمني)، وقد مال الشاعر إلى استخدام النمط الأخير بشكل أوسع في حولياته لاشتماله على وظيفة حِجاجيّة تساعد في إقناع المخاطب أنّ المهجو يستحق الذمّ حقيقةً، ولكونه أكثر انسجاماً مع مفهوم الالتزام الديني واتصافه بعنصر الصدق عند المخاطب العام.

كلمات مفتاحية: حوليّات السيّد حيدر الحلّي، الهجاء، الهجاء السياسي، الأدب الشيعي.

* – طالب الدكتوراة في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول) HaydarZohrab@semnan.ac.ir
** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. khorsandi@semnan.ac.ir
٢ – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. sh.ameri@semnan.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٥/٢٣هـ.ش= ٢٠١٦/٠٨/١٣م تاريخ القبول: ١٣٩٦/١٠/١٢ هـ.ش= ٢٠١٨/٠١/٠٢م

المقدمة:

كان الهجاء من الأغراض الأدبية المنتشرة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، حيث كانت الحروب والتنافرات بين القبائل والشخصيات والعصبية الشديدة المنتشرة في المجتمع الجاهلي تُهيئ الأرضيّة المناسبة للجوء إلى هذا الفن لغرض الانتقاص والانتقام من العدو أو التحريض ضدّه، إلى أن ظهر الإسلام فتحولت أسباب الحروب والمنافرات في غالبيتها إلى أسباب عقائدية بين معسكر الكفر ومعسكر الإسلام، ثم بعد وفاة النبي صلى الله عليه وآله وسلم ومضي فترة صدر الإسلام وظهور الأحزاب السياسية انتشرت دائرة استخدام هذا الفن بشكل أوسع ولم يقتصر على المناقضات الفردية أو القبلية السائدة يومذاك كنقائض جرير (٣٣ – ١١٠هـ) والأخطل (١٩ – ٩٢هـ)، بل أصبح لكل طائفة من الطوائف السياسية شعراء يمثّلونهم ويهجون أعدائهم ولم يكن الحزب العلوي بمعزل عن هذا الأمر فقد اشتهر من بينهم شعراء مُجيدون كالكميت بن زيد الأسدي (٦٠ – ١٢٦هـ) والسيد إسماعيل الحميري (١٠٥ – ١٧٣هـ) ودعبل الخزاعي (١٤٨ – ٢٤٦هـ) وآخرون ممن عاشوا في العصور المتقدمة وامتدت هذه السلسلة إلى العصور المتأخرة وتوسع نطاقها، ثم بما أنّ لواقعة الطّف ومقتل الإمام الحسين عليه السلام الوقْع الكبير في نفوس هؤلاء الشعراء، توجّه الكثير منهم إلى هجاء بني أمية ومن كان في خطّهم في ثنايا قصائدهم، وكان من بينهم السيد حيدر الحلي (١٢٤٦ – ١٣٠٤هـ) صاحب الحوليات الحسينية المشتملة على بعض مظاهر الهجاء. جمع الشاعر في هذه القصائد بين قوة الرثاء وشدّة العاطفة وصدقها وحسن التطرّق إلى الرثاء الممزوج بالحماس، إلا أنّه استطاع أيضاً أن يتفنّن في كيفية التعرّض للهجاء السياسي كغرض شعري مهم ومن هنا تظهر **ضرورة البحث وأهميته** في معرفة الأساليب التي انتهجها الشاعر في هجائه ودراسة ما يمكن أن يقال في تفسير ميل الشاعر إلى نمط خاص من الهجاء السياسي **بهدف** الوصول إلى صورة واضحة حول الهجاء في هذه الحوليات بأشكاله المختلفة ومستويات انتشاره المتعددة مما يساهم في معرفة بعض سمات هذه الحوليات بشكل أدقّ.

أسئلة البحث

١- ما هي أنماط وأساليب ومضامين الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلي؟

٢- ما سبب رغبة الشاعر في الإكثار من بعض أنماط الهجاء السياسي بالقياس مع البعض الآخر؟ وما هي الاحتمالات الواردة بهذا الشأن؟ وأيّها أرجح؟

منهج البحث

يتّبع هذا البحث **المنهج الوصفي التحليلي، مستعيناً بالاستقراء التام لأبيات الهجاء في حوليات الشاعر** في توضيح مختلف أنماط الهجاء السياسي فيها مع ذكر بعض النماذج لها والإشارة إلى الأساليب البلاغية المستعملة في كل نمط من أنماطه مع تقديم إحصائية دقيقة لمستوى انتشار أبيات الهجاء بمختلف أنماطه في هذه الحوليات، ثم يدرس الاحتمالات الواردة في تفسير سبب ميل الشاعر إلى نمط خاص من الهجاء السياسي.

سابقة البحث

درس الباحثون الهجاءَ بشكل عام كغرض شعري منتشر في الشعر العربي في دراسات متعددة منها: «**فن الهجاء وتطوره عند العرب**» لـ: (إيليا حاوي، ط ١، بيروت لبنان: دار الثقافة، ١٩٩٨م.) حيث تناول الكاتب دراسة هذا الفن منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي وسلّط الضوء على المظاهر المختلفة للهجاء من خلال التركيز على شعر بعض مشاهير الشعراء وذكر الخصائص العامة للهجاء في شعرهم، إلا أنّ البحوث التي تناولت دراسة الهجاء في الشعر السياسي الشيعي بشكل خاص قليلة نسبياً، ويمكن هنا الإشارة إلى كتاب بعنوان: «**دراسات في الهجاء السياسي عند شعراء الشيعة (دعبل الخزاعي، السيد الحميري، ديك الجن)**» لـ: (عبد الغني إيرواني زادة، وجمال طالبي، ط ١، قم إيران: مجمع ذخائر إسلامي، ١٣٩٣ هـ ش.) حيث نجد فيه دراسة الهجاء السياسي عند الشعراء الثلاثة، مع موجز عما يرتبط بحياتهم وعقائدهم وأوصافهم، كذلك ينبغي الإشارة إلى بحث نُشر في موقع مجلة الواحة بعنوان: «**النزعة الهجائية عند دعبل الخزاعي**» لـ: (محمد الخباز، ٢٠١٦/٦/٢٠م = ١٣٩٥/٣/٣١هـ ش، alwahamag.com) فقد ذكر الكاتب فى ثنايا بحثه بعض ما له صلة بسمات الهجاء في قصائد دعبل الاعتقادية، ولم نجد بعد الفحص بحثاً تناول موضوع الهجاء في حوليات السيد حيدر الحلي بشكل خاص، إلا أنّ هناك مقالة بعنوان: «**ديوان السيد حيدر الحلي أغراضه وفنونه**» لـ: (فارس عزيز مسلم، مجلة مركز بابل، العدد ١، حزيران عام ٢٠١١م، صص ٤٣-٦٦.) يتطرق الكاتب فيها للهجاء في باقي

أشعار السيد حيدر الحلي ما عدى الحوليات في حدود نصف صفحه ولا يتطرق إطلاقاً إلى الهجاء في حولياته.

نوع الهجاء في الحوليات

صنّف الباحثون في الأدب العربي، الهجاءَ إلى أنواع شتّى وذلك تارة بلحاظ هدف الشاعر من الهجاء وتارة بلحاظ موضوعاته، فقد قسّمه محمد سامي الدهان إلى: **الهجاء الشخصي، والهجاء الأخلاقي، والهجاء السياسي، والهجاء الديني، والهجاء الاجتماعي**[١]. ثم ذكر لكل من هذه الطوائف أنواعاً أخرى مما تدخل تحت هذه العناوين الرئيسة، أما الهجاء الوارد في حوليات السيد حيدر الحلي فهو من قسم الهجاء السياسي نظراً للمضامين المطروقة فيها والتي تدور حول نهضة الإمام الحسين عليه السلام ضد الحكم الأموي، فقد وجّه الشاعر معظم هجائه نحو آل أبي سفيان وبني أمية ككيان سياسي معروفة المعالم في تاريخ الإسلام، كما وجّه انتقاصات نحو مناوئي أهل البيت عليهم السلام بشكل عام.

أقسام الهجاء السياسي ونسبة انتشارها في الحوليات

يتشكّل مجموع أبيات حوليات السيد حيدر الحلي من **١٠٩٦** بيت، موزّعٍ على عشرين قصيدة، **خلت ستةٌ**[٢] منها من الهجاء، ثم في باقي القصائد يتراوح عدد الأبيات الهجائية بين بيتين إلى أكثر من عشرين بيتاً، وهي غالباً تأتي في أثناء القصيدة، ما عدى قصيدة واحدة وهي دالية[٣] استهلها الشاعر بهجاء بني أميّة واستمر في الهجاء إلى البيت ٢١[٤]. قد تبيّن بعد إحصاء الأبيات الهجائية أنّ مجموعها يساوي **٩٥** بيتاً موزعاً على **١٤** قصيدة[٥]، كما تبيّن أنّ الشاعر سلك مسالك متنوعة للتطرق إلى الهجاء يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنماط هي:

---

[١] راجع: محمد سامي الدهان، **الهجاء**، صص ١٢ و٢٥ و٤٢ و٥٧ و٦٩ و٧٧.

[٢] وهي القصيدة ٣ و٥ و٩ و١٣ و١٥ و١٦ في قسم "مراثي آل البيت" من ديوان السيد حيدر الحلي. راجع: علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، صص ٦٢ و٦٥ و٧٨ و٨٥ و٩٢ و٩٥.

[٣] راجع: **نفس المصدر**، صص ٧٠-٧٢.

[٤] هناك قصيدة أخرى أيضاً نجد في البيتين الأولين منها عبارتين تشتملان على الهجاء ولكنهما يجمعان بين الهجاء وأغراض أخرى. راجع: **نفس المصدر**، ص ٨٠.

[٥] توجد القصائد كاملة في قسم «مراثي آل البيت عليهم السلام» في: **نفس المصدر**، صص ٥٠-١١٦.

١. الهجاء السياسي الفاحش

هو هجاءٌ يشتمل على ذكر أمور قبيحة وبعيدة عن الحياء مع المبالغة في الذم أو اختلاق المثالب للمهجو على غرار ما نجده في شعر الهجّائين المعروفين في الأدب العربي خصوصاً ما شاع عند شعراء بني أمية كالأخطل في هجائه للأنصار أو لغُدانة[١] على سبيل المثال، فقد اعتمد السيد حيدر الحلي في بعض حولياته على ذكر أمورٍ كثيراً ما نراها في هذا النمط من الهجاء، **كالطعن في الحسب والنسب وطهارة المولد ونسبة الفحشاء إلى نساء بني أمية ووصفهم بالبخل والذلة والحقارة والفجور وقلة الحياء** و...، يقول في داليته التي استهلها بهجاء بني أمية:

أُميَّةُ غُورِي فِي الخُمُولِ وأنْجِدِي ... فَمَا لَكِ فِي العَلْيَاءِ فَوْزَةُ مَشْهَدِ
هُبُوطاً إلى أحْسَابِكُمْ وَانْخِفَاضِهَا ... فَلَا نَسَبٌ زَاكٍ وَلَا طِيْبُ مَوْلِدَ
تَطَاوَلتُمْ لا عَنْ عُلاً فَتَرَاجَعُوا ... إلى حَيْثُ أنْتُم وَاقْعُدُوا شَرَّ مَقْعَدِ
قَدِيْمُكُمْ مَا قَدْ عَلِمْتُم وَمِثْلُهُ ... حَدِيْثُكُمُ في خِزْيِهِ المُتَجَدِّدِ
فَمَاذَا الذي أحْسَابُكُمْ شَرُفَتْ بِهِ ... فَأَصْعَدَكُمْ في المُلْكِ أشْرَفَ مَصْعَدِ
صَلَابَةُ أعْلَاكِ الذي بَلَلُ الحَيَا ... بِهِ جَفَّ أمْ فِي لِيْنِ أسْفَلِكِ النَّدِيّ
بَنِي عَبْدِ شَمْسٍ لا سَقَى اللهُ حُفْرَةً ... تَضُمُّكِ وَالفَحْشَاءَ فِي شَرِّ مَلْحَدِ

إلى قوله:

يُرَشَّحُ لَكِنْ لا لِشَيءٍ سِوَى الخَنَا ... وَلِيدُكُمُ فِيمَا يَرُوحُ وَيَغْتَدِي
وَتَتْرَفُ لَكِنْ لِلْبِغَاءِ نِسَاؤُكُمْ ... فَيَدْنَسُ مِنْهَا فِي الدُّجَى كُلُّ مَرْقَدِ
ويُسْقَى بِماءٍ حَرْثُكُمْ غَيْرِ وَاحِدٍ ... فَكَيْفَ لَكُمْ تُرْجَى طَهَارَةُ مَوْلِدِ[٢]

---

[١] راجع هجاءه للأنصار في: صنعة السّكّري، **شعر الأخطل** (تحقيق فخر الدين قباوة)، ص ٣٢٧. وهجاءه لغُدانة في: **نفس المصدر**، ص ١٥٥ و١٥٦.

[٢] علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، صص ٧٠ و٧١. **غوري في الخمول وأنجدي**: تقلّبي في الضعف والخمول./ **تطاولتم**: تكبّرتم واعتديتم./ **قديمكم**: يقصد الآباء والأجداد/ **حديثكم**: يقصد الأبناء والأولاد/ **حرثكم**: يقصد نساء بني أمية.

الملاحظ في هذه الأبيات شدة التقارب بينها وبين الهجاء السياسي الفاحش المعروف عند العرب من **حيث المبالغة في التحقير وتعميم الأوصاف الذميمة** فقد رمى بني أمية بخمول الذكر وبُعدهم عن المكرمات، وهبوط الأحساب وحقارة النسب وخبث المولد، وبالتطاول لما لا يستحقون، وأنّ هذه أمور لاصقة بهم قد شاب عليها سَلَفُهم وشبّ عليها خَلَفُهم ثم وصمهم بالفحشاء ووصف نساءهم بالبغاء، وهذا **التعميم والمبالغة** من السمات الشائعة في هذا النمط من الهجاء في الأدب العربي.

يميل أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط إضافة إلى موضوع المبالغة في الذم نحو الإكثار من استخدام **الطباق والمقابلة**، واستخدام شتى أنواع الجمل من إنشاء (أمر ودعاء) وخبر لغرض التقبيح والسخرية، كناية لغرض الذمّ، كما يعمد إلى **الاقتباس** من بعض مفردات القرآن الكريم لتوظيفها في مجال الهجاء الفاحش كاستخدامه لمفردة "**الحرث**" في البيت الأخير من المقطع الذي أوردناه للتعبير عن "**النساء**" مقتبساً ذلك من قوله تعالى: ﴿نساؤُكُم حَرْثٌ لكم فأتوا حَرثَكم أنّى شِئتم...﴾[1]. **موضوعات** هجاء السيد حيدر الحلي في هذا النمط قريبة جداً مما نجده في مصاديق الهجاء الفاحش في الأدب العربي وقد وجّه هذا النمط من الهجاء نحو بني أمية. لا يشكّل هذا النمط الغالبية الكبرى في الهجاء الوارد في الحوليات حيث لا يتجاوز عدد أبياته **٢٧** بيتاً مفرّقاً في **٦** قصائد، مقارنة بمجموع أبيات الهجاء فيها وهو **٩٥**، مما يدل على عدم رغبة الشاعر في استخدام هذا النمط من الهجاء بشكل واسع.

٢. الهجاء السياسي المقترن بالمدح

من أقسام الهجاء السياسي الوارد **بشكل محدود** في الحوليات، هو ما يأتي بنية تشديد حالة الوضوح والتباين (أو ما يعبر عنها في الإنكليزية بـ: Contrast)[2] بين محامد الممدوح ومثالب المهجو، بهدف المبالغة في تحقير المهجو وتعظيم الممدوح في عين المخاطب، وذلك عن طريق **الجمع في البيت الواحد**

---

[1] البقرة: ٢٢٣.

[2] التباين أو ما يعادله بالإنجليزية: "Contrast" هو الاختلاف البيّن بين أمرين محسوسين مما يساعد على تميز أحدهما عن الآخر كالفرق بين اللون الأسود والأبيض وتشتد درجة التباين بينهما إذا يُنظر إليهما معاً. راجع معنى الكلمة في:

Angela Crawley, **Oxford Elementary Learner`s Dictionary**; P. 72.

بين ما يشير إلى صفة ذميمة من صفات المهجوّ وصفة حميدة من صفات الممدوح كقوله في مستهل إحدى قصائده[١]:

نَعَى الرُّوحُ جِبْرِيلٌ بِأَنَّ **ذَوِي الغَدْرِ** ... أَرَاقُوا دَمَ **المُوفِيْنَ لِلّهِ بِالنَّذْرِ**
نَعَى وَانْقِلَابُ الكَوْنِ فِي ضِمْنِ نَعْيِهِ ... بِأَنَّ **ذَوِي الحَجْرِ** اسْتَبَاحُوا **ذَوِي الحِجْرِ**

وفي أولى حولياته حسب ترتيب الديوان:

يَلْقَى **ابْنُ مُنْتَجَعِ الصَّلَاحِ** كَتَائِبَاً ... عَقَدَ **ابْنُ مُنْتَجَعِ السِّفَاحِ** لِوَاءَهَا

فالشاعر جمع **في البيت الأول** بين الإشارة إلى قوله تعالى: ﴿**يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا**﴾[٢] في مقام مدح الممدوح ليجعله من أهل **الوفاء** ومن مصاديق هذه الآية، وذكر **في نفس البيت** ما يشير إلى ما يخالف هذه الخصلة الحميدة وهو **الغدر** عند المهجوّ. كما أنّه **في البيت الثاني** استخدم الجناس المحرّف[٣] بين كلمتي **(الحَجْر والحِجْر)** للجمع في البيت الواحد بين مايشير إلى مدح الممدوح وهجو المهجوّ؛ فالأولى تعني في الشرع "**المنع من التصرُّف لصِغَر أو سَفَهٍ أو جنون**"، فيما تعني الثانية "**العقل**"[٤]. كذلك يجمع **في البيت الثالث** بين مدح الممدوح وهجو المهجوّ حيث يشير في الشطر الأول إلى أصل الإمام الحسين عليه السلام الطاهر، فهو ابن علي وفاطمة سلام الله عليهما، ويقارن ذلك في الشطر الثاني بأصل عبيد الله بن زياد بن سميّة، «حيث وُصفت بأنها كانت امرأة بغي يتداولها الرجال»[٥] وكما اشتهر أبوه بـ: "زياد بن أبيه" لغموض في نسبه[٦].

---

[١] توجد الأبيات حسب ترتيب ذكرها في: علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، صص ٨٠ –٨٠ و٥٢.

[٢] الإنسان: ٧.

[٣] هو نوع من الجناس غير التام يختلف فيه الركنان في الحركات فقط. انظر: إميل يعقوب وآخران، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، ص١٧٥.

[٤] «الحِجْرُ، بالكسر: العقل واللب لإمساكه ومنعه وإحاطته بالتمييز...» محمد ابن مكرّم (ابن منظور)، **لسان العرب**، ج ٣، ص٥٩.

[٥] صالح محمد الرواضية، **زياد بن أبيه ودوره في الحياة العامة في صدر الإسلام**، ص٣٦.

[٦] راجع ماكتبه صالح محمد الرواضية حول نسب زياد ابن أبيه في: **نفس المصدر**، صص ٣٢- ٣٧.

أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط يميل بشكل ملحوظ نحو صنعة "**الطباق**" وهو الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى[١]، فهو يجمع في البيت الواحد بين صفة ذميمة من صفات المهجو وبين صفة حميدة من صفات الممدوح مما تقابل تلك الصفة الذميمة. أمّا من حيث **المضمون** فهو لا يأتي بشئ جديد زائد عما هو معرف في صنعة الهجاء، ففي الأمثلة المذكورة تطرق الشاعر إلى توجيه صفات ذميمة كالغدر والسّفه والفحشاء وما شابه ذلك نحو بني أمية ولكن **باختصار شديد** في بيت شعري واحد إلى جانب ذكر صفات حميدة نسبها إلى الممدوحين، وفي الواقع ما يميّز هذا النمط عن باقي الأنماط هو **الجمع بين الهجاء والمدح في بيت واحد** وليس هذا بطريقة جديدة في شعر العرب بل هناك أمثلة متعددة لها كقول دعبل الخزاعي عندما استخدم هذا الأسلوب مرتين في بيتين متواليين في مدح الإمام الرضا عليه السلام وهجاء هارون العباسي، يقول:

قَبْرَانِ فِي طُوسَ **خَيْرُ النَّاسِ** كُلِّهِمُ ... وَقَبْرُ **شَرِّهِمُ** هَذَا مِن العِبَرِ
مَا يَنْفَعُ **الرِّجْسُ** مِن قُرْبِ **الزَّكِيِّ** وَلَا ... عَلى **الزَّكِيِّ** بِقُرْبِ **الرِّجْسِ** مِن ضَرَرِ[٢]

كذلك نجد ما يشبه هذا النمط من الهجاء في شعر أبي فراس الحمداني (٣٢١ – ٣٥٧هـ) أيضاً[٣]. استخدم السيد حيدر الحلي هذا النمط في **١٤** بيتاً من حولياته منتشراً في **٧** قصائد منها فقط، مما يؤيد قلة استخدامه في الحوليات بالقياس مع مجموع أبيات الهجاء فيها وهو **٩٥** كما مرّ.

٣. الهجاء السياسي الضمني والمباشر بتوظيف القضايا التاريخية

لا شك أنّ ذكر الحوادث التاريخية وتوظيفها كان ولا يزال جوهر كثير من الأغراض الشعرية في الأدب العربي، فالأدباء كثيراً ما يلجأون إلى تتبع الأمور التاريخية لتوفير مادة للمدح أو الرثاء أو الهجاء أو غيرها من الأغراض في قصائدهم، ولكن إذا مزج الشاعر في مقام الهجاء هذه الحوادث التاريخية بشيء من المبالغة أو خلط بين الصحيح والسقيم من المعلومات التاريخية التي يستقي منها صفات رذيلة للمهجو،

---

١ راجع: أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص ٣٦٦.

٢ حسن حمد، **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، ص ٧٧.

٣ راجع على سبيل المثال البيت ٥٣ إلي ٥٦ من قصيدته الميمية المشهورة التي دافع فيها عن أهل البيت عليهم السلام وانتقد العباسيين في: خليل الدويهي، **ديوان أبي فراس الحمداني**، ص ٣٠٤.

عند ذلك يقترب هجاؤه من الهجاء السياسي الفاحش الذي تحدثنا عنه سابقاً، إلا أنّ من الظواهر الملفتة للنظر في كثير من أبيات الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلي هو رغبته في تتبّع القضايا التاريخية والتركيز عليها وذكرها **كما هي من دون مبالغة أو مجازفة أو الخلط بينها وبين الأخبار غير المشهورة وذِكرها مكرراً في قصائد متعددة بغرض الهجاء**، وبهذا يبتعد في كثير من الأحيان عن الهجاء السياسي الفاحش الذي يحتوي عادةً على المبالغة أو الكذب وتلفيق التّهم. يأتي هذا النمط من الهجاء في الحوليات تارةً **بطريقة مباشرة**، حيث يخصّص الشاعر مقطعاً شعرياً من قصيدته للهجاء بتوظيف القضايا التاريخية **فيكون الهجاء فيه هو الغرض الأساس**، وتارةً **بالإشارة الضمنيّة** إلى معلومة تاريخية بألفاظ معدودة **ضمن مقطع شعري يكون الغرض الأصلي فيه غير الهجاء ولكن يتضمّن الهجاء كغرض فرعي ثانوي**، ما يمكن تسميته **بالهجاء الضمني**، وقد سبق أن استعمل محمد فاروق سعيد محمد هذه التسمية عند الحديث عن أنواع الهجاء السياسي[١] والمقصود منه هو صياغة الأبيات التي تصاغ لغرضٍ غير غرض الهجاء، على شكل يؤدّي إلى تقبيح صورة شخص أو فئة لدى المخاطب **كغرض ثانوي** وفي ما يأتي نتعرض إلى كلا القسمين:

أ. الهجاء السياسي الضمني بتوظيف القضايا التاريخية

هناك طائفة من المقاطع الشعرية في هذه الحوليات يكون الغرض الأول فيها التفجّع، أو ذكر المصائب، أو الاستنهاض، أو الرثاء، على سبيل المثال، **إلا أنّ الشاعر يمزج الأبيات بعبارات موجزة تجعل من الهجاء والذم غرضاً ثانوياً لتلك الأبيات**، وفي هذا الشكل من الهجاء كثيراً ما يلجأ إلى **ذكر جرائم المهجوّ والفجائع التي قام بها، مما ذكر في الكتب التاريخية المعروفة**، ويحاول بهذه الطريقة **أن يُثير لدى المخاطب حالة العطف والترحّم تجاه المَرْثيّ، وحالة الغضب والاستنكار تجاه المهجوّ في وقت واحد**، كقوله:

وَلْتَغْدُ حَائِمَةُ الرَّجَاءِ طَرِيْدَةً ... لا سَجْلَ يُنقِعُ بَرْدُهُ أَحْشَاءَهَا

---

[١] راجع موقع: "اتحاد مكتبات الجامعات المصرية" على شبكة الانترنت: (http://srv4.eulc.edu.eg)، قسم الرسائل: محمد فاروق سعيد محمد، **الهجاء في التراث العربي وعبرية العهد القديم**، أطروحة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٤م. (قسم المستخلص).

فَحَشَا ابْنِ فَاطِمَةٍ بِعَرْصَةِ كَرْبَلَا بَرَدَتْ غَلِيْلاً وَهْوَ كَانَ رُوَاءَهَا
وَلْتُطْبِقِ الخَضْرَاءُ فِي أَفْلَاكِهَا حَتَّى تَصُكَّ عَلَى الوَرَى غَبْرَاءَهَا
فَوَدِيْعَةُ الرَّحْمَنِ بَيْنَ عِبَادِهِ **قَدْ أَوْدَعَتْهُ أُمَيَّةٌ رَمْضَاءَهَا**
صَرَعَتْهُ عَطْشَاناً **صَرِيْعَةُ كَأْسِهَا** بِتَنُوفَةٍ سَدَّتْ عَلَيْهِ فَضَاءَهَا
فَكَسَتْهُ مَسْلُوبَ المَطَارِفِ نَقْعَهَا وَسَقَتْهُ ظَمْآنَ الحَشَا سَمْرَاءَهَا

إلى قوله:

مَا حَالُ صَائِمَةِ الجَوَانِحِ أَفْطَرَتْ بِدَمٍ وَهَلْ تُرْوِي الدِّمَا إِظْمَاءَهَا
مَا حَالُ عَافِرَةِ الجُسُومِ عَلَى الثَّرَى **نَهَبَتْ سُيوفُ أُمَيَّةٍ أَعْضَاءَهَا**[١]

الشاعر في هذه الأبيات في مقام إظهار الحزن والجزع لبعض ما جرى من مصائب على الإمام الحسين عليه السلام، يقول: (أرجو أن لا يجد العطاشى المجتمعون حول موضع الماء، ماءً ليشربوه ويتفرقوا عطاشى من دون أن يجدوا ماءً ليبرّدوا به أحشاءهم، مواساةً للإمام الحسين عليه السلام الذي قضى عاطشاً ووجد برد الغليل، وهو العطش الشديد، بدل برد الماء، وينبغي لكواكب السماء أن تقع على الأرض ليهلك الناس جميعاً لعظمة هذا المصاب، فإنّ وديعة الله بين عباده وهو الإمام الحسين عليه السلام قد قتله بنو أمية وتركوا جسده الشريف على الرمضاء، قُتل الحسين وهو عطشان وقتله أناس لطالما شربوا الخمر وسكروا ووقعوا على الأرض من شدة سكرهم، ولم يكفّنوه إلا بغبار الصحراء ورمالها وأصابوه بطعن الرماح بدل أن يعطوه شيئاً من الماء،... ما حال ذاك العطشان الذي أفطر بدمه؟ وهل الدم يبرّد عطش العاطش؟ ما حال ذاك الشخص المقطّع بالسيوف والمعفّر بالتراب الذي نهبتْ سيوف بني أمية أعضاءَه). ففي هذه الأبيات **وإن كان الغرض الأساس هو رثاء الإمام الحسين عليه السلام** والتفجّع لمصيبته وتعظيمها في عين المخاطب، إلا أنّ الشاعر في نفس الوقت يثير حالة غضب واستنكار المخاطب تجاه بني أمية عن طريق التصريح بأنّ هذه المصيبة إنما وقعت على أيديهم، وفي الواقع نجد في هذا الشكل من الهجاء توظيفاً ثانياً له وهو **إثارة غضب المخاطب تجاه المهجوّ** إلى جنب التوظيف المتعارف للهجاء وهو التحقير والذمّ، كما يشير في البيت الخامس إلى استهانة بني أمية بأحكام الشريعة ويرميهم بشرب

---

١ علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، صص ٥٢ و٥٤. **الحائمة**: المجتمعة /**طريدة**: مأيوسة، هاربة /**السَّجْل**: الدلو العظيمة /**الغبراء**: الأرض /**الرمضاء**: الأرض الحامية من شدّة حرّ الشمس / **التنوفة**: البرية التي لا ماء فيها ولا أنيس / **السَّمراء**: الرمح.

الخمور كمعلومة تاريخية ورد ذكرها في كتب التاريخ والسير[١]. كذلك يلجأ الشاعر أحياناً إلى هذا الأسلوب ولكن لا بنية إثارة الغضب، **بل بهدف التوظيف العادي للهجاء** وهو الذم والتحقير، على سبيل المثال نراه يشير في أكثر من قصيدة بشكل ضمني إلى موضوع **مَنِّ النبي صلى الله عليه وآله وسلم على أهل مكة عند فتحها** وتسميتهم بـ: "**الطُّلقاء**" كمعلومة تاريخية مؤكدة[٢]، يقول في إحدى قصائده:

إذْ أَلْقَحَ **ابْنُ طَلِيقِ أحْمَدَ** فِتْنَةً ... وَلَدَتْ قُلُوبُهُمُ بِهَا شَحْنَاءَهَا[٣]

ويقول في قصيدة أخرى:

وَمِمَّا يُزِيلُ القَلْبَ عَنْ مُسْتَقَرِّهِ ... وَيَتْرُكُ زَنْدَ الغَيْظِ فِي الصَّدْرِ وَارِيَا

وُقُوفُ بَنَاتِ الوَحْيِ عِنْدَ **طَلِيقِهَا** ... بِحَالٍ بِهَا يُشْجِينَ حَتَّى الأَعَادِيَا[٤]

فهو يصف في **البيت الأول** يزيد بن معاوية بأنّه: "**ابن طليق أحمد**" حيث إنّه حفيد أبي سفيان وهو من جملة الطلقاء يوم فتح مكة، ويقول بأنّ يزيد هو الذي أثار فتنة عظيمة (قُتل بسببها الحسين عليه السلام) الفتنة التي هيّجتْ الأحقاد والضغائن في قلوب المنافقين تجاه عترة رسول الله صلى الله عليه وآله. كما يتحدث في **البيتين الثاني والثالث** عن مصيبة وقوف عائلة الحسين عليه السلام وبناته أسارى بين يدي يزيد بن معاوية ويعبّر عن يزيد هنا أيضاً بـ: "**طليقها**" أي هو طليق جدّ هؤلاء البنات الواقفات بين يديه. لمّا نراجع الأبيات السابقة واللاحقة للمثال الأول نجد أنّ الغرض الأساس لذلك المقطع الشعري هو الرثاء الحماسي ولكن أشار الشاعر إلى هذه المعلومة التاريخية **بقصد الهجاء الضمني**. كما أنّ الغرض الأساس في القطعة الشعرية التي استخرجنا منها المثال الثاني هو الرثاء وإظهار الحزن.

---

[١] صرّح الذهبي (٦٧٣ – ٧٤٨هـ) في كتابه: «**سير أعلام النبلاء**» أنّ يزيد بن معاوية كان يتناول المسكر ويفعل المنكر وهو الذي أقدم على قتل الإمام الحسين عليه السلام كما يصفه بالنصب والغلاظة والجلافة. راجع: محمد بن أحمد الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، ج ٤، صص ٣٧ و٣٨.

[٢] روى ابن الأثير: «لما دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم، مكة كانت عليه عمامة سوداء فوقف على باب الكعبة... ثم قال: يا معشر قريش ما ترون أنّي فاعل بكم: قالوا: خيراً، أخ كريم، وابن أخٍ كريم. قال: **اذهبوا فأنتم الطلقاء، فعفا عنهم،** وكان الله قد أمكنه منهم وكانوا له فيئاً، **فلذلك سمي أهل مكة الطلقاء**.» علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، **الكامل في التاريخ**، ج ٢، ص ٢٥٢.

[٣] علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، ص ٥٢.

[٤] **المصدر نفسه**، ص ١١٥.

أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط يقترب من **فن الاستطراد** حيث يُضَمِّن الكلامَ معلومةً تاريخيةً بغرض الهجاء في أثناء غرض آخر. والاستطراد كما عرّفه البلاغيون هو: «أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لمناسبة بينهما ثم يرجع فينتقل إلى إتمام الكلام الأول»[١] وهذا الانتقال بين الأغراض يسبّب حالةً من التموّج المعنوي وحركةً ملموسةً بين المعاني لدى السامع وبالتالي يجعل الشعر أكثر تأثيراً وأكبر بهجة عنده، بخالف لو استمر الشاعر في غرض واحد في أبيات متتالية، فذلك ربما يسبّب الممل والضّجر لدى المخاطب خصوصاً في بعض الأغراض الشعرية التي من شأنها الشعور بالحزن والكآبة كالرثاء. لا يختص استخدام هذا النمط بشعر السيد حيدر الحلي بل يمكن رصد نماذج متعددة له في شعر بعض معاصريه كصالح الكواز الحلّي (١٢٣٣- ١٢٩٠هـ) في بعض قصائده الحسينية[٢] أو الشعراء الذين سبقوه كابن هاني الأندلسي (٣٢٦ – ٣٦٢هـ) في مدحه لمعزّ الدين الفاطمي (٣١٩ – ٣٦٥هـ)[٣] أو ابن الرّومي (٢٢١ – ٢٨٣هـ) في رثاء يحيى بن عمر بن يحيى بن الحسين بن زيد بن علي بن الحسين عليه السلام[٤] أو دعبل الخزاعي في قصيدة يمدح بها الإمام علي عليه السلام وابنه الإمام الحسين عليهما السلام[٥]. الملاحظ في مصاديق هذا النمط من الهجاء أنّ **وجه الاشتراك** بينها هو خروج الشاعر من الغرض الأصلي للشعر والدخول في غرض ثانوي هو الهجاء الضمني بتوظيف القضايا

---

[١] راجع: أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص ٣٦٥.

[٢] راجع البيت الثلاثين في القصيدة الرثائية الأولى في ديوانه في: محمد علي اليعقوبي، **ديوان الشيخ صالح الكواز الحلي**، ص ١٨. (استخدم في البيت الثلاثين موضوع "**الطلقاء**" كمعلومة تاريخة بغرض الهجاء الضمني.)

[٣] استخدم هذا النمط من الهجاء في ثنايا إحدى أشهر قصائده التي يمدح بها المعزّ لدين الله الفاطمي (٣١٩ – ٣٦٥هـ) ويُهنّئه بشهر رمضان. راجع البيت ٩٢ من قصيدته الأولى في: زاهد علي، **تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي**، ص ٣٥. (استخدم لفظة "**الطلقاء**" في نهاية البيت ٩٢ للهجاء الضمني لبني العبّاس حيث أُسِر جدُّهم العبّاسُ بن عبد المطلب في غزوة بدر ثم أُطلق سراحه كما ذكر ابن الأثير ذلك. راجع: علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، **الكامل في التاريخ**، ج٢، ص ١٢٨) .

[٤] يسوق ابن الرومي شعره في غرض الرثاء من أوّل القصيدة إلى البيت السابع وفي البيت الثامن يشير ضمناً إلى مسألة أسر العبّاس بن عبد المطلب وإطلاق سراحه في غزوة بدر بغرض الهجاء الضمني ثم يعود ويستمر في الرثاء كغرض أصلي لتلك القطعة، راجع البيت الثامن من هذه القصيدة في: أحمد حسن بَسَج، **ديوان ابن الرّومي**، ج ٢، ص ١٦٣.

[٥] يستمر دعبل الخزاعي من أول القصيدة إلى البيت العاشر في غرض المدح والتشوّق إلا أنّه في البيت الحادي عشر يشير فجأة إلى معلومة تاريخية ترتبط بمقتل الإمام الحسين عليه السلام بواسطة جيش عبيد الله بن زياد (٣٣ – ٦٧هـ) وبهذا يجعل من الذم والهجاء غرضاً ثانوياً لتلك الأبيات. راجع البيت ١١ من هذه القصيدة في: حسن حمد، **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، ص ١٤٤.

التاريخية، أمّا **وجه الافتراق** بينها يرجع إلى نوع الأغراض الأصلية التي يخرج منها الشاعر إلى الهجاء الضمني. **مضامين** هذا النوع من الهجاء في حوليات الشاعر تتكون من مجموعة من المعلومات التاريخية التي يوظفها بغرض الهجاء الضمني الموجّه نحو بني أمية وقد ورد في حولياته ٢٢ بيتاً يحتوي على هذا النمط موزعاً على ٩ قصائد.

ب. الهجاء السياسي المباشر بتوظيف القضايا التاريخية

في قبال ما أُشير إليه من توظيف القضايا التاريخية للهجاء بالشكل الضمني، هناك موارد متعددة من توظيف القضايا التاريخية بالشكل المباشر في حوليات الشاعر، وذلك **باستخدامها في مقاطع شعرية يكون الغرض الأول فيها الهجاء**. على سبيل المثال استخدم الشاعر نفس المعلومة التاريخية المرتبطة بمسألة منّ النبي صلى الله عليه وآله وسلم على أهل مكة وأبي سفيان ومنْحِه الأمان، في قصيدة أخرى **ولكن بهدف الهجاء المباشر** مع ضمّ معلومة تاريخية أخرى إليها وهي قتل الإمام الحسين عليه السلام ومن معه من أولاده بأمر من ينتمي إلى آل أبي سفيان (يزيد بن معاوية بن أبي سفيان وأتباعه)، يقول:

وَقُلْ لِأَبِي سُفْيَانَ مَا أَنْتَ نَاقِمٌ؟! أَأَمْنُكَ يَوْمَ الفَتْحِ ذَنْبُ مُحَمَّدِ؟!

فَكَيْفَ جَزَيْتُمْ أَحْمَدَاً عَنْ صَنِيعِهِ بِسَفْكِ دَمِ الأَطْهَارْ مِنْ آلِ أَحْمَدِ[١]

كما نرى جمع الشاعر في البيتين بين شاهدٍ تاريخي من حسن تصرفات بني هاشم تجاه آل أبي سفيان، وشاهد تاريخي من سوء تصرفات آل أبي سفيان تجاه بني هاشم لكي يصوّر لنا أنهم أناس **"يقابلون الإحسان بالإساءة"** ويجعل ذلك وسيلة لذمّهم والحطّ من شأنهم وفي الواقع نجد في هذا النوع من الهجاء **توظيفاً حِجاجيّاً** للمعلومات التاريخية حيث يبيّن للمخاطب أنّ المهجوّ **يستحقّ الهجاء والذّم حقيقةً** لِما قام بها فعلاً من أعمالٍ سيئة سجلّها التاريخ. لا يقتصر شواهد هذا النمط بهذين البيتين والمعلومة التاريخة التي أشرنا إليها، بل هناك شواهد متعددة له في حوليات الشاعر استخدم فيها طوائف متنوعة من المعلومات التاريخة وبالأخص ما يرتبط منها بالأحداث الواقعة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وآله وسلم في مسألة الخلافة وما يتعلق بسيرة النبي صلى الله عليه وآله وسلم مع أهل بيته عليهم السلام وأقواله فيهم[٢].

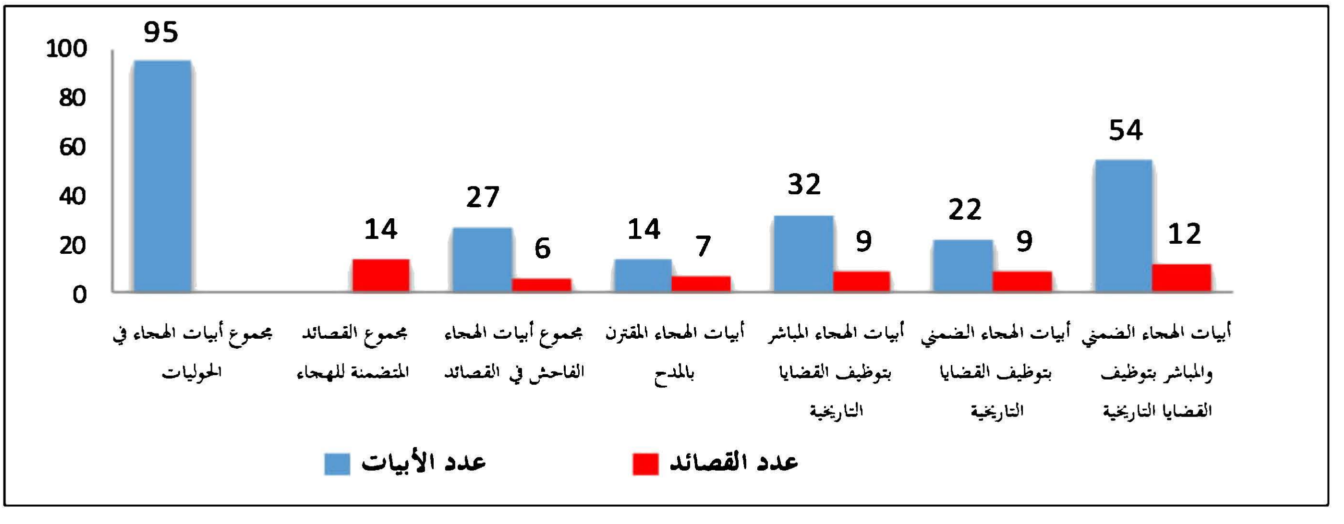
---

[١] علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ١، ص ٧١.

[٢] راجع مثلاً البيت: ١١ إلى البيت: ٢٢ من القصيدة الثالثة في قسم: «مراثي آل البيت» في ديوان الشاعر، فقد أشار إلى قصة المباهلة وبعض أقوال رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم في مدح الإمام علي عليه السلام مما ورد في كتب السير

يميل أسلوب الشاعر في هذا النمط إلى كثرة استخدام **الجمل الاستفهامية** وذلك عن طريق سرد المشهورات التاريخة التي تشير إلى ما يشين المهجوّ على شكل جمل استفهامية، كما نلاحظ ذلك في البيتين الذين مرّ ذكرهما فقد أشار إلى منّ النبي صلى الله عليه وآله وسلم على أبي سفيان والتغاضي عن جرائمه عند فتح مكة على شكل **استفهام تقريري** يهدف إلى أخذ الاعتراف بصدور هذا السفح الجميل من النبي صلى الله عليه وآله وسلم وفي نفس الوقت يكون هذا الاستفهام **استفهاماً توبيخياً** يهدف إلى مؤاخذة آل أبي سفيان في عدم مراعاتهم حُسنَ الرد لهذا التصرف الجميل من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم حيث أقدموا على قتل ذريته، ففي هذين البيتين نجد ثلاث جمل استفهامية استخدمها الشاعر بغرض الهجاء وفي باقي حولياته أيضاً يمكن مشاهدة مجموعة من هذه الجمل الاستفهامية المستخدمة بهذا الغرض[١] وفي الواقع تتضمن هذه الاستفهامات سلسلة من الاستدلالات المبنيّة على القضايا التاريخية في ذم بني أمية أو مناوئي أهل البيت عليهم السلام بشكل عام مما يجعل المخاطب يقتنع بأنّ المهجوّ يستحق الذم والتحقير، كما يضفي الشاعر بهذه الطريقة على شعره صبغة حِجاجية في الدفاع عن موقفه الساخط تجاه المهجوّين. وصل عدد أبيات هذا النمط إلى **٣٢** بيتاً موزعاً على **٩** قصائد، مما يؤيد انتشاره بشكل أوسع بالقياس مع باقي الأنماط والرسم البياني الآتي يبين ذلك بالأرقام:

الرسم البياني (١): أنماط الهجاء السياسي وعدد أبياتها ونسبة انتشارها في الحوليات.



وجعلها وسيلة لذم مناوئيه. راجع: **نفس المصدر**، ص ٥٩.

[١] انظر مثلاً القصيدة الثالثة من حوليات الشاعر فقد أشار فيها إلى مجموعة من القضايا التاريخية بغرض الهجاء على شكل جمل استفهامية. راجع: **نفس المصدر**، صص ٥٨ – ٦٢.

سبب إكثار الشاعر من الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية

تبيّن فی المحور السابق، أنّ معظم الهجاء السياسي في الحوليات يأتي بتوظيف القضايا التاريخية (بشكليه الضمني والمباشر)، حيث تُشكّل نسبة هذا النمط من الهجاء ما يعادل: **٥٧ %** من مجموع أبيات الهجاء فيها وذلك في **٥٤** بيتاً موزعاً على **١٢** قصيدة، وإذا ما قارنّا هذه النسبة مع النسبة المنخفضة للهجاء السياسي الفاحش (٢٧ بيتاً في ٦ قصائد = **٢٨ %**) أو نسبة الهجاء المقترن بالمدح (١٤ بيتاً في ٧ قصائد = **١٥ %**) يتجلّى بوضوح أنّ الشاعر يميل أكثر إلى استخدام هذا النمط بشكل ملحوظ، ومن هنا يأتي السؤال عن سبب هذا الميل ورغبة الشاعر عن الهجاء السياسي الفاحش؟ للإجابة عن هذا السؤال ندرس الاحتمالات الواردة في المقام وهي كالآتي:

١. تفادي الضغوط الاجتماعية

قد يقال إنّ الشاعر إنما ابتعد عن الهجاء السياسي الفاحش ومال إلى الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية، لأنه ربما كان يلاقي ضغوطاً اجتماعية إذا ما تناول بني أمية بالهجاء الفاحش، إلا أنّ هذا الاحتمال لا يمكن الركون إليه إذا ما علمنا أنّه كان يعيش في مدينة الحلة العراقية[١] وهي كانت ولا تزال من الحواضر الشيعية المعروفة في العراق وبالتالي كانت الأرضيّة الاجتماعية مؤهلة لتلقي الهجاء السياسي الفاحش تجاه بني أمية، ولذلك وجدناه قد وجّه هجاءً فاحشاً مرّاً لاذعاً وسافراً في مُستهلّ إحدى أشهر حولياته وفي أبيات متتالية وقد ذكرنا بعضها عند الحديث عن الهجاء السياسي الفاحش في حولياته، فقد شتم بني أمية في تلك القصيدة شتماً صريحاً وبأبشع الكلمات ونال من عرضهم بأبشع الأساليب ووصفهم بأقبح الصفات ورماهم بالذلة وحقارة النسب وقلة الحياء والفجور ولم يترك في هذا المجال كبيرهم ولا صغيرهم بل تناول حتى النساء فرماهنّ بأقبح الأمور ومع ذلك لم نجد في تاريخ الشاعر ما يشير إلى تعرّضه لضغوط اجتماعية من قِبل أهل بلدته، أضف إلى ذلك أنّ بعض معاصريه من أبناء بلدته أيضاً كانوا ينالون من بني أمية في أشعارهم على طريقة الهجاء السياسي الفاحش، منهم السيد جعفر الحلي (١٢٧٧ – ١٣١٥هـ) الذي هجا يزيد بن معاوية ومعاوية بن أبي سفيان هجاء فاحشاً مرّاً في قصيدةٍ

---

[١] وُلد الشاعر في مدينة الحلة في ١٥ من شعبان سنة ١٢٤٦هـ وتوفي فيها في ٩ من شهر ربيع الثاني سنة ١٣٠٤هـ. راجع: أحلام فاضل عبود، **السيد حيدر الحلي حياته وأدبه**، صص ٣٣ و١٢٦.

أصبحت من القصائد المشهورة في هذا المجال[١] ولم يتعرض إلى ضغط اجتماعي بهذا السبب. إذن لا يمكن إرجاع تقليل الشاعر من الهجاء السياسي الفاحش وميله نحو الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية إلى الخوف من الوسط الاجتماعي الذي كان يعيش فيه.

٢. الضغوط السياسية أو الخوف من الحكومة

لم يكن يتمتع العراق من الناحية السياسية في عهد الشاعر بأجواء مستقرة حيث إنّ حكّام العراق وقتئذٍ كانوا قد انشغلوا بثورة العشائر العراقية بعضها على بعض، وتمرّد بعض القبائل عن الانسياق بأوامر الحكومة، مما تحدّث عنه علي الوردي بشيء من الإسهاب كموضوع: "ثورة الفرات الأوسط[٢]" أو "الثورة ضد التجنيد الإجباري في بغداد[٣]" وغيرها من المسائل التي كانت تستقطب عناية الحكومة، فلم يكن من أهمّ اهتمامات الحكّام وقتئذٍ تتبّع ما يقوله الشعراء في ثنايا أشعارهم خصوصاً في المناطق النائية عن مركز حكمهم، ثم أحياناً تجد بعض الاستثناءات في حكّام العراق في تلك الفترة ممن كانوا يقرّبون الشعراء ويبجّلون العلماء وربما كان ذلك من أجل مصالحهم، فقد عاصر السيد حيدر الحلي "محمد شفيق" المشهور بـ:"مدحت باشا" (١٢٣٨ – ١٣٠١هـ)[٤] الذي اشتهر في التاريخ بنظرته الانفتاحية وخدماته الاجتماعية[٥] فقد وصفه علي الوردي بأنّه:«أعظم من سعى في تجديد الدولة العثمانية ودفعها في طريق الحضارة»[٦] وكان لتعاطفه مع العلماء والأدباء فترة ولايته على العراق يتلقّى المدح والثناء من بعضهم، **وقد**

---

[١] راجع البيت ٧ إلى ١٠ من قصيدته الكافيّة في: جعفر الحلي، **سحر بابل وسجع البلابل**، ص ٣٥٠.

[٢] راجع: علي الوردي، **لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث**، ج ٢، صص ٢٤٢-٢٤٤

[٣] راجع: **نفس المصدر**، صص ٢٤٠ و٢٤١.

[٤] محمد شفيق (١٢٣٨-١٣٠١هـ) المشهور بـ: "مدحت باشا" أو "أحمد مدحت" عيّن والياً على بغداد (١٢٨٦-١٢٨٨هـ). راجع: خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ج٧، ص ١٩٥.

[٥] راجع بعض إنجازاته كمكافحة الرشوة وتشييد مدينة الناصرية في العراق وإنشائه أول مدرسة وأول مطبعة وأول جريدة وأول مستشفى في بغداد، في: علي الوردي، **لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث**، ج ٢، صص ٢٣٩ و٢٥١ و٢٦٢ و٢٦٣.

[٦] **نفس المصدر**، ج ٢، ص ٧٤.

مدحه السيد حيدر الحلي نظماً ونثراً[١] في مناسبة أورد ذكرها في كتابه: «**العقد المفصّل**»[٢]، كما له قصيدة مؤلّفة من ٢٦ بيتاً يمدحه بها أيضاً[٣]، ولا يقتصر مدحه للحكام بمدحت باشا بل مدح غيره من الحكوميين أيضاً[٤] وكل ذلك يدل على وجود حالة من حسن العلاقة المتبادلة بين الشاعر والجهات الحكومية ولو على مستوى الظاهر. لذلك لا يمكن إرجاع السبب في رغبة الشاعر عن الهجاء الفاحش السياسي وميله نحو الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية إلى ضغوط سياسية أو الخوف من الحكومة، كما أنّه لو كان يخاف، لم يكن يقدم على نشر قصيدتة الدالية التي تناول فيها بني أمية بأمرّ أنواع الهجاء السياسي الفاحش وقد سبق أن أشرنا إلى أبيات منها في ثنايا هذا البحث.

٣. مراعاة القيم الأخلاقية والالتزام الديني

لا شك أنّ حوليات الشاعر تندرج ضمن الشعر السياسي الشيعي، كما أنها تندرج أيضاً ضمن الشعر الديني الشيعي نظراً للمواضيع المطروقة فيها وكونها ترتبط بشخصية دينية كالإمام الحسين عليه السلام المناهض للحكم الأموي، فقداسة موضوع هذا الشعر وكونه مرتبطاً بشخصية دينية مقدسة، يدعو الشاعر إلى الالتزام بمراعاة القيم الأخلاقية والدينية عند تطرقه للهجاء وهذا الالتزام الواعي الذي ينتج عن اقتناع الشاعر بهذه القيم، يختلف عن مسألة "الإلزام" الذي يُرغَم الشاعر بسببه على اتباع طريقة خاصة في شعره، فكما بيّن ذلك أحمد أبو حاقة، هناک فرق بين مسألة **"الالتزام"** و**"الإلزام"**، حيث تبقى حرّية الاختيار والإرادة الواعية من دعائم الالتزام الممدوح[٥]، وهذا ما نجده عند السيد حيدر الحلي فقد سبق أن أشرنا مع ذكر بعض الشواهد، أنّ الشاعر لم يكن يعاني ضغوطاً اجتماعية أو سياسية في هجائه السياسي

---

[١] راجع مدحه له في: حيدر الحلي، **العقد المفصّل**، ج٢، ص ١٦٦.

[٢] هو كتاب أدبي لغوي ألّفه السيد حيدر الحلي، وقد جمع فيه مختارات أدبية في مختلف المواضيع مع بعض مراسلاته وأشعاره.

[٣] راجع: علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلي**، ج ٢، صص ٤٦ و٤٧.

[٤] له قصيدة في مدح "محمد رشيد بن إبراهيم بابان" المشهور بمحمد باشا بابان (الحاكم الإداري في الحلة عام ١٢٩٦هـ)، راجع: **نفس المصدر**، صص ٢٦ و٢٧.

[٥] يقول أحمد أبو حاقة: «ينبغي دائماً التفريق بين الالتزام والإلزام. فالالتزام يقوم على حرية الاختيار، والإرادة الواعية، وعفويّة الشعور .... فالحرية شرط أساسي في اختيار الالتزام.» أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشعر العربي**، ص ٧٠٦.

الفاحش لبني أمية، ومع ذلك نجده يميل ميلاً واضحاً إلى اختيار الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية كطريقة شائعة في أغلب أبيات الهجاء في حولياته، وهذا يدلّ على أنّه اختار هذه الطريقة طواعيةً بعيداً عن الضغوط، ذلك لأنّ هذا النمط من الهجاء أقرب إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية والشرعيّة التي تناسب الشعر الديني الذي يدور حول نهضة شخصية مقدسة كالإمام الحسين عليه السلام، فالشاعر في هذا النمط من الهجاء **يتحرّى عنصر الصدق** في ما يعتمد عليها من معلومات تاريخية، ليتخذ منها مادةً للهجاء الصادق الخالي من المبالغة أو الكذب والافتراء أو تعميم الأوصاف الذميمة مما يبتعد عنه الهجاء السياسي الفاحش عادةً، وبهذه الطريقة يعطي لهجائه صبغة حِجاجية في إقناع المخاطب بأنّ المهجوّ يستحق الهجاء والتحقير حقيقتةً بتقديم ما يؤيد هجاءَه من معطيات تاريخية تشير إلى قبائح أعمال المهجوّ، وبهذا يجعل شعره أكبر فاعلية في نفوس مخاطبيه وأقرب للصدق والإنصاف في أعينهم. على سبيل المثال لما يصف بني أميّة وأمراءهم بالاستهانة بالدين أو شرب الخمور أو معاداة أهل البيت عليهم السلام نجد أنّ هذه الأمور وصلت من الشهرة التاريخية إلى درجة أنها تُذكر في كتب السير المهمّة حتى عند من لا ينتمي إلى الشيعة بل يُعدّ من المتشدّدين عليهم كمحمد بن أحمد الذهبي (٦٧٣ – ٧٤٨هـ) في كتابه: «**سير أعلام النبلاء**»[١]، كما شمل كتاب: «**الكامل في التاريخ**» لابن الأثير (٥٥٥ – ٦٣٠هـ) الكثير من التفاصيل التاريخية التي وظّفها السيد حيدر الحلي لغرض الهجاء أو غيره من الأغراض الشعرية في حولياته،كالجرائم التي ارتكبها بنو أمية في حق الإمام الحسين عليه السلام، وقتله عطشاناً وسبي نسائه وأهل بيته، وحمل رأسه الشريف من كربلاء إلى الكوفة ومنها إلى الشام و... فقد خصّص ابن الأثير فصلاً في كتابه لذكر مقتل الإمام الحسين عليه السلام وما يرتبط بواقعة الطّف ضمن أحداث سنة إحدى وستين وتكلّم بإسهاب عن هذه الأمور[٢]. على ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ ترجيح الشاعر لهذا النمط من الهجاء جاء

---

[١] أورد الذهبي في كتابه: «وعن محمد بن أحمد بن مسمع قال: سكر يزيد، فقام يرقص، فسقط على رأسه فانشق وبدا دماغه. قلت: كان... ناصبياً، فظاً، غليظاً، جلفاً، يتناول المسكر، ويفعل المنكر. افتتح دولته بمقتل الشهيد الحسين واختتمها بواقعة الحرة، فمقته الناس ولم يبارك في عمره» كما يدّعي أنّ له نظراء من الدولتين (يعني الأمويين والعباسيين)، بل فيهم من هو شرّ منه. راجع: محمد بن أحمد الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، ج ٤، صص ٣٦ و٣٧ و٣٨.

[٢] راجع: علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، **الكامل في التاريخ**، ج٤، صص ٤٦ – ٩٤.

بسبب انسجامه مع القيم الأخلاقية والشرعية واتصافه بعنصر الصدق في نظر المخاطب العام واشتماله لوظيفة حِجاجية في إقناع المخاطب.

النتيجة:

١. تنقسم أنماط الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلي إلى ثلاثة أقسامٍ هي: الهجاء السياسي الفاحش، الهجاء السياسي المقترن بالمدح، والهجاء السياسي (الضمني والمباشر) بتوظيف القضايا التاريخية.

٢. استخدم الشاعر "الهجاء السياسي المقترن بالمدح" لتشديد حالة التباين والوضوح بين مثالب المهجو ومحامد الممدوح بهدف المبالغة في تحقير المهجوّ.

٣. هناك وظيفة حِجاجية في بعض أبيات الهجاء المباشر بتوظيف القضايا التاريخية في إقناع المخاطب بأنّ المهجوّ يستحق الذم حقيقتاً، كما أنّ في الهجاء الضمني بتوظيف القضايا التاريخية يهدف الشاعر إلى إثارة غضب المخاطب تجاه المهجو إضافة إلى موضوع الهجاء.

٤. لم تكن أنماط الهجاء السياسي المستخدمة في الحوليات مما انفرد بها الشاعر بل سبقه إليها آخرون ولا سيما الهجاء السياسي الضمني فقد سبقه فيه شعراء ك: ابن هاني الأندلسي وابن الرومي ودعبل الخزاعي، كما وسبقه في الهجاء السياسي المقترن بالمدح شعراء كدعبل الخزاعي وأبي فراس الحمداني.

٥. يميل أسلوب الشاعر البلاغي في الهجاء السياسي الفاحش نحو الإكثار من الجمل الإنشائية والخبرية الحاوية لضروب من المبالغة واستخدام الطباق والمقابلة وأحياناً الاقتباس من القرآن الكريم، فيما يميل أسلوبه في الهجاء السياسي المقترن بالمدح إلى الإكثار من صنعة الطباق، أمّا في الهجاء السياسي الضمني بتوظيف القضايا التاريخية فهو يميل نحو استخدام فن الاستطراد، كما أنّه يميل في الهجاء السياسي المباشر بتوظيف القضايا التاريخية نحو استخدام أنواع الجمل الاستفهامية بغرض الهجاء.

٦. تُشكّل أبيات «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية» بشكليه الضمني والمباشر النسبة الكبرى (٥٤ بيتاً في ١٢ قصيدة = **٥٧%**) بين مجموع أبيات الهجاء في هذه الحوليات(٩٥ بيتاً)، بينما لا تشكّل نسبة أبيات «الهجاء الهجاء السياسي الفاحش» فيها إلا **٢٨%** من مجموع الأبيات وذلك في ٢٧ بيتاً في ٦ قصائد.

٧. احتمال أن يكون السبب في ميل الشاعر نحو «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية » وتقليله من «الهجاء السياسي الفاحش»، هو الخوف من الوسط الاجتماعي أو الظروف السياسية المحيطة بالشاعر أو خوفه من الحكومة، احتمال مرفوض.

٨. يمكن القول إنّ االشاعر مال إلى استخدام «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية» بشكل أوسع لأنّ هذا الشكل من الهجاء ينسجم مع الالتزام بالقيم الأخلاقية والدينية،كما يتضمّن وظيفة حِجاجية في إقناع المخاطب بأنّ المهجوّ يستحق الذّم والتحقير حقيقةً باستخدام المعلومات التاريخية التي تشير إلى مساوئ المهجوّ.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- الكتب:

١. **القرآن الكريم.**

٢. ابن منظور، محمد بن مكرَّم، **لسان العرب**، ط ١، بيروت لبنان: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٥م.

٣. أبو حاقة، أحمد، **الالتزام في الشعر العربيّ**، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

٤. إيرواني زاده، عبد الغني، و: طالبي، جمال، **دراسات في الهجاء السياسي عند شعراء الشيعة (دعبل الخزاعي، السيد الحميري، ديك الجن)**، الطبعة الأولى، قم (إيران): مجمع ذخائر إسلامي، ١٣٩٣ هـ. ش- ٢٠١٤م.

٥. بَسَج، أحمد حسن، **ديوان ابن الرّومي**، الطبعة الثالثة، بيروت لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م.

٦. حاوي، إيليا، **فن الهجاء وتطوره عند العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٨م.

٧. الحلي، جعفر، **سحر بابل وسجع البلابل**، د.ط، صيدا: مطبعة العرفان، ١٣٣١هـ.

٨. الحلي، حيدر، **العقد المفصّل**، ط١، قم (إيران): انتشارات المكتبة الحيدرية، ١٣٧٩هـ. ش- ٢٠٠٠م.

٩. حمد، حسن، **ديوان دعبل بن علي الخزاعي**، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.

١٠. الخاقاني، علي، **ديوان السيد حيدر الحلي**، الطبعة الرابعة، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٨٤م.

١١. الدهان، محمد سامي، **الهجاء**، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر: دار المعارف، د ت.

١٢. الدويهي، خليل، **ديوان أبي فراس الحمداني**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.

١٣. الذهبي، محمد بن أحمد، **سير أعلام النبلاء**، الطبعة التاسعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٣هـ.

١٤. الرواضية، صالح محمد، **زياد بن أبيه ودوره في الحياة العامة في صدر الإسلام**، الطبعة الأولى، الكرك (الأردن): جامعة مؤتة، ١٤١٤هـ — ١٩٩٤م.

١٥. الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م.

١٦. السّكّري، صنعة، **شعر الأخطل** (تحقيق فخر الدين قباوة)، الطبعة الرابعة، بيروت لبنان: دار الفكر المعاصر، ١٩٩٦م.

١٧. الشيباني، علي بن محمد (ابن الأثير)، **الكامل في التاريخ**، د.ط، بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٥م.

١٨. علي، زاهد، **تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي**، د.ط، مصر: مطبعة المعارف، ١٣٥٢هـ.

١٩. فاضل عبود، أحلام، **السيد حيدر الحلي حياته وأدبه**، ط١، بيروت: دار ومكتبة البصائر، ٢٠١٣م.

٢٠. الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة**، الطبعة السادسة، قم إيران: مركز النشر، ١٤١٧ ق.

٢١. الوردي، علي، **لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث**، د.ط، بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧١م.

٢٢. يعقوب، إيميل وآخران، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.

٢٣. اليعقوبي، محمد علي، **ديوان الشيخ صالح الكواز الحلي**، الطبعة الأولى، قم إيران: انتشارات الشريف الرضي، ١٤١٠هـ.

ب- المرجع الإنكليزي:

1. Crawley, Angela **, Oxford Elementary Learner`s Dictionary**, Tehran: Honarvar, 13 th edition. 2009. (offset printing)

ج- المقالات:

١. عزيز مسلم، فارس، **ديوان السيد حيدر الحلي أغراضه وفنونه**، مجلة مركز بابل، العدد ١، حزيران عام ٢٠١١م، صص ٤٣-٦٦.

د- المواقع الإلكترونيّة:

١. محمد الخباز، **النزعة الهجائية عند دعبل الخزاعي**، www.alwahamag.com، (١٣٩٥/٣/٣١ هـ ش = ٢٠١٦/٦/٢٠م).

٢. محمد فاروق سعيد محمد، **الهجاء في التراث العربي وعبرية العهد القديم**، أطروحة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٤م. (قسم المستخلص)، http://srv4.eulc.edu.eg (١٣٩٥/١٢/٧هـ ش= ٢٠١٧/٢/٢٥م).

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م
صص ٦٥- ٨٤

الصور البيانية في الأمثال العبرية (مجموعة مختارة)

وحيد صفية*

الملخص

تعدُّ الأمثالُ من الفنون الأدبية؛ لذلك أُلِّفت في جمعها وتفسيرِها وبيانِ مواردِها كُتُبٌ مستقلَّةٌ بعينِها. وهي مع إيجازها تتضمَّن حِكَماً بليغةً أو تجاربَ إنسانيةً مفيدةً، كما تحتوي . أحياناً . قواعدَ للتصرُّف والسلوك، وكأنَّ قائلي الأمثالِ ومرسليها حكماءُ أدركوا أسرار الحياة ووعوا كُنْهَ المجتمع، واستنبطوا نزواتِ النفوس ونفذوا إلى أغوارها. وعلى الرغم من أنَّ الصورة الفنية تبدو أكثر وضوحاً في الشعر، إلاَّ أنَّه يمكن اعتبار الأمثالِ جنساً أدبياً يمثِّلُ المجالَ الرَّحبَ . أيضاً. للاستقراءاتِ والتحليلاتِ واستنباط الصور البيانية التي نجدُها في الشعر. وانطلاقاً من ذلك يأتي بحثنا هذا ليتَناولَ مجموعةً من الأمثال العبرية في دراسة تطبيقيةٍ تقليديةٍ لأساليب البيان من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ. وكلُّنا أملٌ في أنْ يشكِّل هذا البحثُ إرهاصاً لدراساتٍ أكثر توسُّعاً وحيويةً.

كلمات مفتاحيّة: الصور البيانيّة، الأمثال، العبريّة.

مقدِّمة:

من المعلوم أنَّ الصورة أكثر ما تتجلَّى في الشعر، إلاَّ أنَّها ليست حكراً عليه، فالنثر بأنواعه . أيضاً. يُعْتبرُ مجالاً رحباً لها، وإنْ فَقدتْ بعضَ حيويتها نتيجة فقدانِ الإيقاع.

وتعدُّ الأمثالُ من الأنواع النثرية التي تعتبرُ بعيدةً عن الدراسات النقدية أو التطبيقية، والتي يُنْظرُ إليها، عادةً، كنتاجٍ يمثِّلُ الوعي الأدبي البدائي للإنسان، إذ من المتعارف عليه بين الأوساط الاجتماعية أنَّ الإنسان الذي يستخدمُ لغةَ المثل، وإنْ كان على درجةٍ عاليةٍ من الثقافةِ، فإنَّهُ يُنظَرُ إليه بأنَّهُ ذو ثقافة شعبيةٍ. على الرغم من كلِّ الدفاعات التي يمكن أنْ نسوقها من أنَّها، أي الأمثال، وردت في الكتب الدينية والقرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، وقصائد الشعراء، والفلاسفة، ليكون ردُّهُم أنَّ هذه المصادرَ خاطبت عقولَ الناسِ بغرض إيصالِ الخطاب.

---

* - أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. WahidSafeyeh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٨/٢٦هـ.ش= ٢٠١٥/١١/١٧م تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/٠٤ هـ.ش= ٢٠١٦/٠١/٢٤م

لكنَّ واقع الحالِ أنَّ الأمثالَ بأنواعها. سواءٌ أكانت مسجَّلةً باللغة الفصحى أم عاميةً متداولةً في اللهجات المحلِّيةِ. أصبحت تجري في نسغِ الحياة الرَّاهنةِ وكأنَّها الخبزُ أو القوتُ اليومي أو التوابلُ على موائد الطعام.وهي شائعةٌ عند جميع الأقوام في آدابهم وفي أحاديثهم. فالشاعر الإنكليزي (تينسون) Tennyson صوَّر الأمثالَ تصويراً بديعاً حين قال فيها: (**إنَّها جواهرُ ترمي بلألائها الأخّاذ في خضمِّ الأبديةِ من فوق أنامل الزمان الممدودة**).كما نوَّه القصَّاص النيجري الإفريقي (شينوا أشيبي) Chinua achebe بقيمة الأمثال حين قال: (...**وأنَّ الأمثالَ تجري بمنزلةِ زيت النخيل الذي يؤكلُ مع الكلمات**).كذلك صوَّر الفيلسوف المعتزلي المعروف (إبراهيم النَّظَّام) الأمثالَ بقوله: (**يجتمعُ في المثلِ أربعةٌ لا تجتمِعُ في غيره من الكلام: إيجازُ اللفظِ، وإصابةُ المعنى، وحُسنُ التشبيه، وجودةُ الكنايةِ، فهو نهايةُ البلاغةِ**). ويقول ابنُ المقفَّع: (**إذا جُعِلَ الكلامُ مثلاً كانَ أوضحَ للمنطقِ وآنقَ للسمعِ وأوسعَ لشعوبِ الحديث**)

أهمية البحث وأهدافه:

الأمثالُ من فنون القولِ التي تعبِّرُ عن عقلِ الأمَّةِ وفكرِهَا وثقافتِها، وفي دراستها مجالٌ خِصْبٌ لمعرفةِ العصرِ الذي قِيلَتْ فيه، كما تُدرسُ من خلالها أحوالُ المجتمعِ من الناحية الاجتماعيةِ والاقتصادية والسياسية، ومن خلالها نضعُ أيدينا على القيمِ والمُثُلِ العليا التي كانت سائدةً في عصرٍ من العصور، ونعرفُ أخلاقياتِ العصر ومسلكَهُ، وهي خير معينٍ على فهمِ ثقافة العصر، ومعرفةِ نفسيَّةِ الشعبِ،لأنَّ المثلَ كما قِيلَ بحق صوتُ الشعبِ وعقلِهِ وفكرِه.

من جهةٍ أخرى:" للمثلِ وظيفةٌ تربويةٌ، تساهمُ في تهذيبِ الأجيالِ، وتقويمِ الأخلاقِ، وإرشادِ الناسِ إلى الطريق المستقيم. مستخدمةً مختلفَ أساليبِ النصح والتقريعِ والتوجيه والسخرية...إلخ. وربَّ مثلٍ يفعلُ في النفس ما تعجزُ عنه محاضراتٌ في الأخلاق، والمُثُلِ العليا... كما أنَّ للأمثالِ وظيفةً جماليةً، ولها وظيفةٌ ترفيهيةٌ تزيينيَّةٌ للكلام أشبَهَ بالمحاورة الطريفة، ولها وظيفةٌ وطنيةٌ تربطُ ماضي الشعب بحاضره، فهي جزءٌ من التراث، والمَثَلُ هنا مستودعُ ذكرى تضحيةٍ وبطولةٍ أو قصة عن الأجداد أو جزء من التاريخ(١).

وباختصار يمكن القول إنَّ في الأمثالِ من الحِكَمِ وتنبيه الغافلِ وشحذِ الهِمَّةِ والتأثير في السَّامع ومواساةِ المصابِ وتمجيدِ المحسنِ، ما لا يستطيعُ تعبيرٌ آخر إفادةَ ذلك بمثلِ إيجازها وملاءمةِ مواقعها. فهي كالعطور المكثَّفة في القوارير أو اللآلئ التي تتحلَّى بها الحِسَان، ولكنْ يجبُ مراعاة مقتضى الحال التي تُضربُ بها الأمثال، وفي هذه المراعاة يكمنُ سرُّ البلاغة فيما نظن.

---

(١). يُنظر: امراد، محمد مروان جميل، **من روائع البيان العربي**، ص٩٠.

وفي بحثنا هذا سوف تعدُّ الأمثالُ جنساً أدبياً يُمثِّلُ المجال الرَّحبَ للاستقراءاتِ والتحليلاتِ، وأيضاً مجالاً للنظريات التي لا تتعاملُ مع النص فقط كنصٍّ مستقلٍّ لغوياً وفنياً، وإنَّما للنظريات التي تعطي المتلقِّي أهميةً كبرى. وسنحاولُ تناولَ مجموعةٍ من الأمثال العبرية في دراسة تطبيقية تقليديةٍ لأساليب البيان من تشبيه واستعارةٍ وكنايةٍ. وكلُّنا أملٌ في أنْ يشكِّل هذا البحثُ إرهاصاً لدراساتٍ أكثر توسُّعاً وحيويةً.

وينبغي ألاَّ تفوتني الإشارةُ هنا إلى أنَّني كنتُ أُحاولُ عقدَ دراسةٍ مقارنةٍ بين الأمثال العربية والعبرية منطلقاً من سفر الأمثال في العهد القديم، إلاَّ أنَّني أحجمتُ عن هذه الدراسة؛ لأنَّها تحتاج إلى رسالةٍ علميةٍ تتجاوزُ الحدودَ المخصصةَ لهذا البحث من حيثُ المساحةُ والزمنُ؛ لضمانِ دراسةٍ مكتملةٍ. ولكنْ هذا لا يعني أبداً أنَّني لن أتناولَ بعضَ الأمثالِ التي وردت في العهد القديم، وفي سفر الأمثال على وجه الخصوص.

المَثَلُ لغةً

المثل في اللغة هو العِبْرَة [1]؛ ومنه قوله تعالى: ﴿**ألم ترَ كيفَ ضربَ اللهُ مثلاً كلمةً طيبةً كشجرةٍ طيبةٍ أصلُها ثابتٌ وفرعُها في السماء**﴾[2]، وقوله تعالى أيضاً: ﴿**وتِلكَ الأمثالُ نَضْرِبُهَا للنَّاسِ لَعَلَّهُم يتفكَّرون**﴾[3].

المثلُ اصطلاحاً

وفي الاصطلاح قولٌ موجزٌ يتضمَّنُ حِكْمَةً بليغةً أو تجربةً إنسانيةً مفيدةً، أو قاعدةً للتصرُّف والسلوك. **أو هو كما عرَّفهُ أرسطو حين قال:"المَثَلُ هو العبارةُ التي تتصفُ بالشيوعِ والإيجاز،ووحدةِ المعنى وصحَّتِهِ"**[4].

وكلمةُ (مَثَل) لفظةٌ ساميةٌ مشتركةٌ، نجدها، بالإضافة إلى اللغة العربية، في اللغة العبرية: **מָשָׁל**، كما نجدها في الأكادية والآرامية، والحبشية، والسريانية [5]. ولا شكَّ أنَّ الأمثالَ وُجِدَت قبل وجود تسميتها بزمن طويل. ونظراً لحاجة الشعوب البدائية لإيجاد مقابلٍ لغوي لهذه الظاهرة الفكرية، وانطلاقاً من سمتها المقارنة التصويرية، فقد سمَّى قدامى الساميين (المثل) باسمه.

---

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مادة (مثل).

(2) . إبراهيم: ٢٤.

(3) . الحشر: ٢١.

(4) . محمود إسماعيل صيني وآخرون، **معجم الأمثال العربية**، المقدمة، ص: ط.

(5) . يُنظر: BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: **Hebrew and English Lexicon of the Old Testament**, p.605.

ولعلَّ كلمة מָשָׁל العبرية قد اجتازت فترة طويلةً، قبل أنْ تصل إلينا، وتصبح بعد ذلك اصطلاحاً، لا يكاد معناها القديم يخطر بالبال عند استعمالها، فقد أصبحت الكلمة اصطلاحاً . بالنسبة للغة العبرية. منذ عهد صموئيل الأول(١) في نهاية القرن العاشر، وبداية القرن التاسع قبل الميلاد(٢).

نشأةُ المَثلِ وتدوينه:

إنَّ نشأةَ المثل غيرُ واضحةٍ تماماً، فليس هناك من يجزمُ بزمن نشأته ومكانه. فلقد أتى المثلُ إلى الوجود قبل التاريخ المكتوب بفترةٍ طويلةٍ، وعلى مرِّ القرون كان هذا النوع الأدبي الحيُّ والمهم ينتقلُ من جيل إلى جيل، من خلال التقاليد الشفهية في الأساس(٣).

ولم يعرف العالمُ . وحتى ما قبل سنواتٍ معدودةٍ خلت . أيَّ مثلٍ جاءنا من الحضارات القديمة الغابرة، وحَسِبَ الناسُ لمدَّةٍ طويلةٍ أنَّ سفرَ الأمثالِ المنسوب للعبرانيين، هو أقدمُ مجموعةٍ من الحِكَم كتبها الإنسانُ، إلى أنْ بدأت الحضارةُ المصريةُ تتجلّى، حيثُ تمَّ اكتشافُ مجموعاتٍ تسبقُ الأمثال العبرانية، ويُرجّحُ أنَّ جَمْعَ الأمثالِ عند المصريين القدماء يعود إلى عام (٢٥٠٠ ق.م.)، ثمَّ تبيَّن لعلماء الآثار أخيراً أنَّ مجموعة الأمثال السومرية هي الأقدم في تاريخ الحضارات الإنسانية(٤)، حيث تعود أقدم النماذج المكتوبة إلى الفترة ما بين (٢٦٠٠ . ٢٥٥٠ ق.م) فلقد كُتِبَت هذه الأمثال السومرية المبكِّرة على ألواح من الصلصال، وتمَّ اكتشافها على بعد (١٥٠ كم) جنوب بغداد، في عام ١٩٦٣م، ولكن يفترض أنْ تكون أصولها الشفهية أقدم بكثير، فكل ما يمكن أنْ نتأكَّد منه هو التاريخ التقريبي الذي كُتِبت فيه، ولكن هذا لا يدلنا على الأجيال التي اقتبستها شفوياً، قبل هذا بوقتٍ طويل، ويصدقُ هذا على الأمثال عموماً(٥).

واستمرَّت معظم الأمثال بالانتقال من عصر إلى عصر، متحوِّلةً إلى تراثٍ أدبي، بينما اندثر بعضها الآخر لعدم تلبيتها لحاجة الأفراد والجماعات، وبقي القسمُ المتبقي والأخير حبيس الصفحات والأوراق إلى أنْ تشكَّلت في العصر الحديث حركةُ إحياء التراث، فأصبحت الأمثال لا يقتصرُ تدوينها على صفحات

---

(١) صموئيل: هو أحد أنبياء العبرانيين وقضاتهم. توفي في القرن الحادي عشر قبل الميلاد، وله في الكتاب المقدَّس (العهد القديم) سفران يحملان اسمه، ويروي هذان السفران الأحداث التي جرت في أيامه، وفي أيام الملك شاول وداود.

(٢) . زلهايم، رودلف، **الأمثال العربية القديمة**، ص ٢١– ٢٢.

(٣) . شيبر، مينيكيه، **النساء في أمثال الشعوب**، ص ٣٥.

(٤) . يُنظر: طه، جمانة، **الجمان في الأمثال (دراسة تاريخية مقارنة)**، ص ١٢.

(٥) . شيبر، مينيكيه، **النساء في أمثال الشعوب**، ص٣٦.

الكتب المعجمية والقواميس، بل أصبحت تدوَّنُ على صفحات الجرائد والمجلاَّت، وعلى الأعمال اليدوية (الصحون، الأباريق، اللوحات، الأقمشة)، كجزء من العمل السياحي وعلى واجهات المحلاَّت[١].

وبذلك أصبح المثلُ نشاطاً إنسانياً، يوضِّحُ كيف أنْ الإنسان المعاصرَ بدأ يشعرُ بأهميةِ المثل في تعبيره عن هوية مجتمعٍ معيَّنٍ، وحمله للموروث الثقافي الخاص به، والذي يميِّزه عن غيره من المجتمعات.

بين المثل والحكمة والقول المأثور:

من المشكلات التي تعترضُ الفاحصَ لمجموعات الأمثال صعوبةُ التمييزِ أو الفصلِ بين أنماطٍ ثلاثةٍ متداخلةٍ هي: الحكمةُ، والمثلُ، والقولُ المأثور.

فالمثلُ ـ عامةً ـ هو تعبيرٌ عن تجربةٍ واقعيةٍ، ويشكِّلُ لوناً من ألوانِ الحكمة[٢].أمَّا الحكمةُ: فهي عامةٌ في الأقوال والأفعال، وتتولَّدُ عن تفكُّرٍ وتبصُّرٍ في شؤون الحياة لمحاولة كشفِ أسرارها، وغالباً ما يكون قائلُها معروفاً في محيطه، ويتمتَّعُ بقدرٍ من الفصاحةِ والعلم والحكمة والفلسفة، وتحملُ الحكمة رسالةَ التنبيه والتوجيه والإعلام [٣].والقول المأثور: هو قولٌ يحسنُ أنْ يتمثَّل به موقف ما، ويتَّفق أنْ يسير[٤].

إذاً المثل ليس هو الحكمة، وإنْ تضمنَّها، وقد يتجاوزُها أحياناً بعمقه ومدلوله، فهو يعبِّرُ في ظاهره عن مرحلةٍ زمنيةٍ وتاريخيةٍ معيَّنةٍ، وفي باطنه يحملُ روحَ الردع والاحتجاجِ والتوعية، ويصدرُ عن أي فردٍ في المجتمع، نتيجةَ موقفٍ محدَّدٍ، أو معاناةٍ فرديةٍ، ويعتمدُ على التصوير والتشبيه. ويتشابهُ المثلُ والحِكمةُ من حيث الإيجازُ والتكثيفُ المحكمُ في العبارةِ، وقد تتجاوزُ الحكمةُ هذا الإيجازَ فيطولُ أسلوبُها قليلاً [٥].

الأمثال العبرية:

لقد اعتمدتُ في هذا البحث ـ بصورة عامة ـ على الأمثال الشعبية المأخوذة من كتاب "**النساء في أمثال الشعوب**" لمؤلفته الهولندية الأصل "مينيكيه شيبر" الذي اعتمد بدوره على مصادر أساسية في الحصول عليها، لذلك سيتمُّ تصنيفه كمصدر على أساس أنَّه المصدر الذي أُخِذَت منه الأمثال. وسيُعَدُّ مرجعاً حين الاعتماد عليه في المعلومات النظرية، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الكتب التي ستتمُّ الإشارة إليها أثناء توثيق الأمثال. والجدير بالذكر هنا أنَّ المؤلفة "مينيكيه شيبر" ألَّفت هذا الكتاب باللغة الإنكليزية،

---

(١) ـ **المرجع السابق نفسه**، ص٣٨.

(٢) ـ ناضر، زاهي، **أمثالنا العامية (مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية)**، ص٨.

(٣) ـ يُنظر: طه، جمانة، **الجمان في الأمثال (دراسة تاريخية مقارنة)**، ص ٣٤.

(٤) ـ ناضر، زاهي، **أمثالنا العامية(مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية)**، ص ٩.

(٥) ـ يُنظر: طه، جمانة، **الجمان في الأمثال (دراسة تاريخية مقارنة)**، ص٣٤.

وقد تمَّ نقله إلى العربية من قِبَل أستاذتين في قسم اللغة الإنكليزية بجامعة القاهرة هما: الدكتورة منى إبراهيم، والدكتورة هالة كمال، وقد قمتُ بترجمة الأمثال المذكورة في هذا البحث إلى اللغة العبرية حتى تكتمل الصورةُ أمام القارئ ما أمكن.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ "مينيكيه شيبر" قسّمت مجموعة الأمثال العبرية حسب اللغة: العبرية. وحسب الديانة: اليهودية. وحسب المكان: الذي أسمته إسرائيل. ولن أخوضَ، هنا، في السياسة، ولكنَّني استبدلتُ كلمة (إسرائيل) ب(فلسطين المحتلة) مع الإشارة إلى أنَّ عبارة (فلسطين المحتلة) تقابل في هذا البحث: اليهود المستوطنين في أرضها.

إذاً كتاب "مينيكيه شيبر" يحتوي على:

أ . أمثال عبرية: تقال باللغة التي يتحدثُّها اليهود في (فلسطين المحتلة)، وفي مناطق أخرى من الشرق الأوسط، مثل: تركيا و العراق، والمغرب، واليمن، وفي مناطق أخرى من العالم.

ب . أمثال يديش (١): تقال باللغة التي يتحدَّثُ بها غالبية البلاد التي تضمُّ سكاناً من اليهود في أوروبا، مثل: الفدرالية الروسية، هولندا، والإسرائيليون في فلسطين المحتلة.

ج . أمثال لادينو (٢): تقال باللغة التي يتحدثّها اليهود السفرديم في منطقة البلقان والشرق الأوسط، مثل العراق، وليبيا، والإسرائيليون في فلسطين المحتلة، والمغرب العربي،مثل:تونس والمغرب،وفي تركيا واليونان (٣). والذي لا مجال للاجتهاد فيه هو القول بأنَّ اللغة العبرية لا تتمتَّع بالغزارة الفنية التي تأسرُ الأحاسيس وتثير العواطف والخيال.حيث تميل الجمل العبرية إلى البساطة في التركيب، وليس لها قدرة اللغة العربية أو الآرامية على استيعاب الأفكار المعقدة (٤).وبالتالي فإنَّ الصورة الفنية في اللغة العبرية ليست غنية كما هو الحال

---

(١). اليديش Yiadish: هي لهجة تجمع بين الألمانية القديمة وبقايا عبارات عبرية، عُرِفت بعد عام ١٢٥٠م باسم اللغة أو اللهجة اليديشية، وقد حاول يهود الأشكيناز اعتبار لغة اليديش لغة قومية لليهود، اعتقاداً منهم بأنَّ اللغة العبرية لغة مقدسة لا يجب أنْ تستعمل في غير الأغراض الدينية، وعلى الرغم من فشل هذا المشروع، إلاَّ أنَّ هناك صحفاً في إسرائيل ظلت تصدر بلغة اليديش، كما كان هناك أحياء كاملة يقطنها يهود متشددون يتحدثون بهذه اللغة (يُنظر: حسن ظاظا، **الفكر الديني الإسرائيلي: أطواره ومذاهبه**، ص ٢٤٤).

(٢) . اللادينو Ladino: هي تسمية منحوتة من لاتيني، وهي لهجة كان يتكلّم بها اليهود السفارديم الذين كانوا يعيشون في إسبانيا خلال فترة العصور الوسطى. وهذه اللهجة كان لها حضورها في الأدب والإعلام الإسرائيلي، كما هو شأن لهجة اليديش تقريباً (يُنظر: أسعد السحمراني، **اليهودية عقيدة وشريعة**، ص١٦٦).

(٣) . مينيكيه شيبر، **النساء في أمثال الشعوب**،ص٦٣٨،٦٣٥،٦٣٣.

(٤) . فائز فارس، **اللغة العبرية**، ص ٢١.

في اللغة العربية، سواء أكان ذلك على مستوى الشعر أم النثر، مع ملاحظة الخصوصية التي تتمتَّع بها الصورة في كل منهما.

الدراسة التطبيقية التقليدية للأساليب البيانية:

بداية لا بدَّ لنا من التذكير بأنَّ المقصود بالصورة البيانية هو: التعبير عن المقصود بطريق التشبيه، أو المجاز(الاستعارة)، أو الكناية.

والبداية مع الأسلوب البياني الأول، وهو: التشبيه:

للتشبيه تعريفات كثيرة لا تخرج في جوهرها ومضمونها عما أورده البلاغيون العرب، ومن مجموع هذه التعريفات نستطيع أنْ نخرج للتشبيه بالتعريف التالي: " **التشبيه: بيان أنَّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظةً أو مقدَّرةً، تقرِّبُ بين المشبَّه والمشبَّه به في وجه الشبه**"(١). وسوف نتناول مجموعة الأمثال التي تنضوي تحت عنوان الصورة التشبيهية، وفق:

١. أداة التشبيه ٢. طرفي التشبيه ٣. وجه الشبه. والبداية مع:

١. أداة التشبيه: وهي كل لفظٍ يدلُّ على المماثلة والاشتراك، وهي حرفان، وأسماء وأفعال،...والحرفان هما: الكاف: وهي الأصل لبساطتها، وكأنَّ. أمَّا أدوات التشبيه الاسمية فهي: مثل، وما في معناها، كلفظة(نحو)، وما يُشْتَقُّ من لفظة (مثل وشبه)، نحو: مماثل ومشابه وما رادفهما. وأمَّا أدوات التشبيه الفعلية، فنحو: يشبه، ويشابه، ويماثل، ويضارع، ويحاكي، ويضاهي(٢).

وللتشبيه نوعان:

أ . تشبيه مرسل: وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، ومنها الأمثال العبرية التالية المأخوذة من كتاب: النساء في أمثال الشعوب"، والتي تكون أداة التشبيه فيها لفظة (כְּמוֹ = مِثْل):

◆. الزوجُ في البيت مثلُ ألمِ الضرسِ بالنسبة لزوجته. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦٥)

בַּעַל בַּבַּיִת כְּמוֹ כְּאֵב שִׁנַּיִם לְאִשְׁתּוֹ

◆. الزوجةُ الشريرةُ مثلُ مرضِ الجذام لزوجها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٨٢)

הָאִשָּׁה הָרָעָה כְּמוֹ מַחֲלַת הַצָּרַעַת לְבַעְלָהּ

◆. الزوجةُ السيِّئةُ مثلُ يومٍ ممطرٍ كئيب. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٧٠)

---

(١) . عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص ٦٢. وينظر أيضاً: الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص١٦٤.

(٢) . يُنظر المرجع السابق نفسه، ص: ٧٧،٧٨،٧٩.

הָאִשָּׁה הָרָעָה כְּמוֹ יוֹם גֶּשֶׁם וְקוֹדֶר

♦. المرأةُ بلا أطفال مثلُ خيمةٍ بلا أوتاد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤١٢)

הָאִשָּׁה בְּלִי יְלָדִים כְּמוֹ אוֹהֶל בְּלִי טְרִיזִים

وفي السياق ذاته من التشبيه المرسل، لكن أداة التشبيه هي: الكاف. ومن الأمثال العبرية مثالاً على ذلك:

♦. الحبُّ كحدبة الظهر لا يمكن إخفاؤها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٥)

אוֹהֵב כְּדַבֶּשֶׁת גַּב בִּלְתִּי אֶפְשָׁרִי לְהַסְתִּיר אוֹתָהּ

♦. الثقة بالمرأة كمفعول السم في البطن. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٥٣٣)

הָאֵמוּן בְּאִשָּׁה כְּרַעַל בַּבֶּטֶן

ب . النوع الثاني هو:التشبيه المؤكَّد، وهو ما حُذِفت منه أداة التشبيه[١]. وتندرج تحته الأمثال العبرية التالية:

♦. الخَبَرُ السَّار من بلاد بعيدةٍ ماءٌ باردٌ لنفسٍ عطشانةٍ

מַיִם קָרִים עַל – נֶפֶשׁ עֲיֵפָה וּשְׁמוּעָה טוֹבָה

מֵאֶרֶץ מֶרְחָק (سفر الأمثال:٢٥/٢٥)

♦.كلماتُ فمِ الإنسانِ مياهٌ عميقةٌ

מַיִם עֲמֻקִּים דִּבְרֵי פִי– אִישׁ(سفر الأمثال:٤/١٨)

♦. الكلامُ الحسنُ شهدُ عَسَلٍ

צוּף-דְּבַשׁ אִמְרֵי נֹעַם(سفر الأمثال:٢٤/١٦)

♦. من يقع في يدي امرأة فقد وقع على فحم يحترق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٧٢)

מִיפֹּל בְּיָדַיִם שֶׁל אִשָּׁה, הוּא נָפַל עַל פֶּחָם שׂוֹרֵף

♦. البت كنز، وسبب لليالي السهاد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٦٦)

הַבַּת הִיא אוֹצָר וְסִבָּה לְלֵילוֹת עֲיֵפוֹת

♦. من فقد أمه فقد حياته. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٠١)

מִי אִבֵּד הָאֵם שֶׁלוֹ אִבֵּד הַחַיִּים שֶׁלוֹ

♦. الزوجة ليست غطاء رأس للصلاة تبدلها عندما لا تريدها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٠)

הָאִשָּׁה הִיא לֹא כִּסּוּי רֹאשׁ לִתְפִלָּה מְשַׁנֶּה אוֹתָהּ מָתַי

---

(١). عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص٨٠.

לֹא רוֹצָה אוֹתָהּ

♦. المرأة والموقد مكانهما المطبخ. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٨)

הָאִשָּׁה וְהַכִּירָה הַמָּקוֹם שֶׁלָּהֶם בַּמִּטְבָּח

♦. زوج الاثنتين لا ينعم براحة البال، فهو مطحون بين حجري طاحونة اليد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٩٣)

בַּעַל שְׁתֵּי נָשִׁים אֵין לוֹ נוֹחַ שֶׁל נֶפֶשׁ, הוּא תָּמִיד טָחוּן בֵּין שְׁנֵי אֶבֶן הַטָּחוּן

♦. من يقل إنَّ الزواج سهل فليحاول جلب الماء وحده من بئر بعيدة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٦)

מִי שֶׁאוֹמֵר שֶׁהַנִּשּׂוּאִים קַל צָרִיךְ לָבוֹא מַיִם מִבְּאֵר רָחוֹק

أمَّا التشبيه باعتبار طرفي التشبيه فله تجليَّات أو أنواعٌ، فإمَّا أنْ يكونا:

١ . حسييِّن: والمراد بالحسِّي، ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الظاهرة([١])، نحو:

♦. الزوجة مثل حائط صد بالنسبة لزوجها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٠)

הָאִשָּׁה כְּמוֹ קִיר לְבַעְלָהּ

فالمشبه (الزوجة) كيانٌ إنسانيٌّ محسوس له وجود مادي. والمشبه به (حائط الصَّد) أيضاً جماد يشغلُ حيِّزاً ومكاناً وهو جسمٌ محسوسٌ.

أمَّا في المثل الذي يقول:

♦.المرأة الجميلة كالنبيذ المعتَّق، سمُّ حلو المذاق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٥٣٤)

הָאִשָּׁה הַיָּפָה כְּיַיִן יָשָׁן רַעַל טָעִים

هنا المشبه (المرأة الجميلة) كيان محسوس، والمشبه به(النبيذ المعتَّق) مادةٌ تدرك بالبصر والتذوُّق، مع ملاحظة أنَّ عملية التشبيه تقوم على ثنائية: فالمرأة مشبَّهة بالنبيذ وفي السياق ذاته يقابل صفة الجمال في هذه المرأة، التي هي صفة جسدية، صفة التعتيق في النبيذ التي تحتاج لوقت ليتمَّ الحصول عليها وإدراكها من خلال التذوُّق، وعلى ذلك يمكن اعتبارها صفة مزدوجة، تزيد من قيمته، وتجعله مرغوباً أكثر.

٢ . عقليين: والمراد بالطرفيين العقليين أنهما لا يدركان بالحس بل بالعقل([٢])، نحو:

♦. ما من جهنَّم مثل زوجة شريرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦١١)

([١]) . عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص٦٦.

([٢]). المرجعُ السابقُ نفسهُ، ص ٦٧.

אֵין גֵיהִנּוֹם כְּמוֹ אִשָּׁה רָעָה

فالمشبَّة (جهنَّم) مدرك بالعقل، وكذلك المشبَّه به (زوجة شريرة) حيث التوحد الجسدي ليس المقصود، وإنَّما التصرُّفات والأفعال. التي هي صفة خُلقية تتعلَّقُ بالنفس إدراكاً. الناتجة عن وجودها الجسدي.

٣. أو مختلفين: وذلك كأن يكون أحدهما عقلياً، والآخر حسياً([1])، نحو:

♦المجدُ مالٌ ثمين. (الجمان في الأمثال، ص٨٧)

הַכָּבוֹד הוּא כֶּסֶף יָקָר

فهنا شبَّه المجد الذي يدرك بالعقل بالمال الذي يدرك بالحس.

التشبيه باعتبار وجه الشبه:

للتشبيه باعتبار وجه الشبه، ثلاثة تقسيمات:

١. تشبيه التمثيل: وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدِّد، ولا يشترط البلاغيون فيه غير تركيب الصورة، سواء أكانت العناصر التي تتألَّف منها صورته أو تركيبه حسيَّة أو معنوية، وكلما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر، كان التشبيه أبعد وأبلغ([2]).نحو:

♦. لا يمكن لزوجة الابن أنْ تعيش مع حماتها في بيت واحد مثلما هو غير ممكن أنْ تعيش الماعز مع الفهد في الحظيرة نفسها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٢٤)

אֵשֶׁת הַבֵּן בִּלְתִּי אֶפְשָׁרִי לִחְיוֹת עִם חֲמוֹתָהּ בְּבַיִת אֶחָד, כְּמוֹ הוּא בִּלְתִּי אֶפְשָׁרִי לִחְיוֹת עִזִּים עִם נָמֵר בְּאוֹתוֹ אָסָם.

فوجه الشبه هنا منتزع من متعدِّد على النحو التالي: في الطرف الأول وهو المشبَّه: لدينا ثلاثة عناصر وهي: الكنَّة، والحماة، والبيت الواحد. وفي الطرف الثاني أي المشبَّه به أيضاً يتكوَّن من ثلاثة عناصر وهي: الماعز، والفهد، والحظيرة الواحدة، ومن الطبيعي أنْ تكون العملية التشبيهيَّة كما يلي، وحسب تسلسل الألفاظ: شُبِّهت الكنَّة بالماعز، وشبِّهت الحماة بالفهد، وشبِّه البيت بالحظيرة. وبالتالي وجه الشبه في هذا المثل هو صورة منتزعة من ثلاثة أمور، وهذه الصورة هي استحالة تحقيق السلام في مكان اجتمع فيه طرفان مفطوران، حسب ما ورد في المثل، على أنْ يكون أحدهما عدوَّاً للآخر وضحيَّةً لهُ.

٢. ويكون وجه الشبه مفصّلاً : وهو ما ذكر فيه وجه الشبه([3])، نحو:

([1]). المرجعُ السابقُ نفسهُ، ص ٦٨.

([2]). عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص٨٦.

([3]). المرجعُ السابقُ نفسهُ، ص٨٩.

◆.كل من الأم والمريلة تغطيان عدَّة ثقوب. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩١)

כָּל מִי הָאֵם וְ הַסִּנָּר כִּסּוּיִים כַּמָּה חוֹרִים

يُلحظُ في هذا المثل أنَّ أياً من الطرفين يصلح أنْ يكون مشبهاً ومشبهاً به، ويجمعهما وجه الشبه الذي ذكر في المثل. فالمريلة دورها في التغطية والستر مادي، أما دور الأم فهو أبلغ، ويمكن أنْ تُحملَ التغطية على أنَّها صفة معنوية، تتجلَّى بفعل التضحية والعطاء الذي تقوم به لستر أخطاء أو حوائج أولادها. كما تُحملُ على أنَّها صفة مادية، أي أنَّها فعلاً تقوم بخياطة ملابس أولادها الممزقة فتسترهم بها.

ومن مجموعة الأمثال العبرية التي ذُكر فيها وجه الشبه ما يلي:

◆. المرأة التي تتمتع إمَّا بالجمال أو الذكاء فقط، مثل شخص يقف على قدمٍ واحدةٍ. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٥٢٧)

הָאִשָּׁה אֲשֶׁר לָהּ רַק יוֹפִי, אוֹ רַק נְבוֹנוּת כְּמוֹ אָדָם שֶׁהוּא עוֹמֵד עַל רֶגֶל אַחַת

◆. الزواج مثل القفص: الطيور خارجه تتوق لدخوله، وداخله تتوق للخروج منه. (النساء في أمثال الشعوب، ص٢٦٢)

הַנִּשּׂוּאִים כְּמוֹ כְּלוּב: צִפּוֹרִים בַּחוּץ רוֹצִים לְהִכָּנֵס אֵלָיו וְ צִפּוֹרִים בְּתוֹךְ רוֹצִים לָצֵית מִמֶּנּוּ.

٣. ومجملاً: وهو ما حذف منه وجه الشبه([1])، نحو:

◆. الأم والابنة مثل الظفر واللحم. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٩)

הָאֵם וְהַבַּת שֶׁלָּהּ כְּמוֹ הַצִּפֹּרֶן וְהַבָּשָׂר

في هذا المثل شُبِّهت علاقة الأم والابنة مع بعضهما بعلاقة الظفر واللحم، ووجه الشبه المحذوف هو صعوبة استغناء كل من الطرفين عن بعضهما. فكما أنّ الألم يتحقَّق حين يتم فصل الظفر عن اللحم كذلك سيتحقق الألم حين تُفصلُ الأمُ عن ابنتها والعكسُ صحيح. ويندرجُ تحت هذا النوع الأمثال العبرية التالية:

◆. الجمال دون لطافةٍ هو زهرة بنفسج دون رائحة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٦)

הַיֹּפִי בְּלִי נֶחְמָדוּת הוּא פֶּרַח שֶׁל סֶגֶל בְּלִי רֵיחַ

◆. الزواج أرض معركة لا فراش من الورد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٩٠)

הַנִּשּׂוּאִים אֶרֶץ קְרָב וְלֹא מִזְרָן מִן הַוֶּרֶד

([1]) . عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص٩٠.

♦. الأم جنة النعيم، والأب صخرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٢)

הָאֵם הִיא גַּן עֵדֶן, וְהָאָב הוּא סֶלַע

وهناك أنواع أخرى للتشبيه حسب وجه الشبه: منها المحقّق، والمخيَّل، والمفرد، والمتعدِّد، لا مجال لذكرها في هذا البحث. وقد اقتصرنا هنا على المتداول والمستعمل فقط.

التشبيه المقلوب: هو جعلُ المشبَّهِ مشبَّهاً به، بادّعاء أنَّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر(١)، نحو:

♦. ما من جهنَّم مثل زوجة شريرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦١١)

אֵין גֵּיהִנּוֹם כְּמוֹ אִשָּׁה רָעָה

فالمشبَّه (جهنَّم) جرت العادة أنْ تكون هي قمة العذاب وسوء المصير التي يمكن أنْ يؤول إليها الإنسان، وبالتالي كان من الطبيعي أنْ تكون المشبه به في أية عملية تشبيهية. ولكن في هذا المثل تمَّ قلب هذا الأمر، وأصبح أسوأ مصير يمكن أنْ يتعرَّض له الرجل هو الزواج من امرأة شريرةٍ أو يمكن القول إنَّ جهنَّم في أشدِّ صورها هي زواج الرجل من امرأةٍ شريرةٍ.

التشبيه البليغ: وهو ما حُذفت منه الأداة ووجه الشبه، وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة لما فيه من ادّعاء أنَّ المشبَّه هو عين المشبَّه به، ولما فيه من الإيجاز... هذا الإيجاز الذي يجعل نفس السامع تذهب كل مذهب، ويوحي لها بصور شتَّى من وجوه التشبيه(٢)، نحو:

♦. الأم جنة النعيم، والأب صخرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٢)

הָאֵם הִיא גַּן עֵדֶן, וְהָאָב הוּא סֶלַע

فقد شُبِّهت الأم بـ(جنة النعيم)، فحذفت أداة التشبيه ووجه الشبه الذي يجمع بين الأم والجنَّة ألا وهو الحياة الهانئة المريحة، فمن يعيش في كنف أمّه لا يسأل عن صعوبة الحياة وإنَّما يتنعَّم برخائها ورغدها كما هي الحياة في الجنَّة. وفي النصف الثاني من المثل: شبَّه الأب في مشاعره وعواطفه من جهة، وفي مواقفه وتحمّله للمسؤولية والصعاب من جهة أخرى بالصخرة الباردة عاطفياً، القوية الشديدة الصلبة في مواجهة ما يعصف بها من مخاطر، وبالتالي يمكن القول بأنَّ هذا المثل كجناحي طير . الذي يمثّله الولد . لا يستطيع الطيران بواحد منهما فقط.وتندرج تحت هذا النوع الأمثال العبرية التالية:

♦. الشيخوخة طوق من الأشواك، والشباب طوق من الورود. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٨)

הַזֹּקֶן צַוָּארוֹן מִן הַקּוֹצִים וְהַנֹּעַר צַוָּארוֹן מִן הַוֶּרֶד

---

(١). المرجع السابق نفسه، ص٩٥.

(٢). عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص١٠٥.

♦. الزوجة الصامتة هدية من الله.

אִשָּׁה שְׁקֵטָה מַתָּנָה שֶׁל אֱלוֹהִים

أمّا الأسلوب البياني الثاني فهو:

الاستعارة

"الاستعارة ـ عند البلغاء ـ ضرب من المجاز اللغوي، علاقته المشابهة. أي لفظ استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، الذي وضع اللفظ له"([1]). وهي في حقيقتها تشبه حذف أحد طرفي التشبيه، تطلق على استعمال اسم المشبَّه به في المشبَّه، فيسمَّى المشبَّه به مستعاراً منه، والمشبَّه مستعاراً له، واللفظ مستعاراً، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالِّية([2]).

وتقسم الاستعارة باعتبار ذكر أحد طرفيها إلى:

١ . **الاستعارة التصريحيَّة**: وهي ما صُرِّح فيها بلفظ المشبَّه به دون المشبَّه، أو ما استعير فيها لفظ المشبَّه به للمشبَّه([3])، نحو:

" لا يمكن حمل بطيختين تحت إبط واحد " (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٩٢)

אִי אֶפְשָׁר לָשֵׂאת שְׁתֵּי אֲבַטִּיחִים בְּיָד אַחַת

وهذا المثل يضرب للإشارة إلى عدم القدرة على أداء عملين في آن واحد، فشبَّه العمل بالبطيخة بجامع الحاجة إلى العناية والاهتمام وحسن التعامل، وإلاَّ فالنتيجة هي الخسارة، فاستعير اللفظ الدال على المشبه به (بطيختين) للمشبَّه وهو(الجمع بين عملين) على سبيل الاستعارة التصريحية والقرينة حالية تُفهم من السياق.ولما كان المثل مأخوذاً من كتاب (النساء في أمثال الشعوب) فإنَّه يمكن تحليله على النحو التالي: شُبِّهت الزوجة بالبطيخة، بجامع الحاجة للعناية والاهتمام، وحسن التعامل معها، واستعير اللفظ الدال على المشبَّه به (بطيختين) للمشبَّه به (الزوجتان) على سبيل الاستعارة التصريحية والقرينة حالّية تُفهم من السياق. ومن ذلك، المثل العبري القائل:

♦. لا يمكنُ لأحدٍ المشي فوقَ فحمٍ مشتعلٍ دونَ حرقِ قدميه. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٣٩)

אִי אֶפְשָׁר לְאָדָם לָלֶכֶת מֵעַל פֶּחָם שׂוֹרֵף בְּלִי לִשְׂרוֹף רַגְלָיו

([1]) . غازي يموت، **علم أساليب البيان**.

([2]) . عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص١٧٥.

([3]) . يُنظر: عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص١٧٦، و غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص٢٤٩.

شبّه الدخول في المشاكل والسعي وراءها بالمشي فوق الفحم المشتعل، فاستعير اللفظ الدال على المشبَّه به (الفحم المشتعل) للمشبَّه وهي (المشاكل) على سبيل الاستعارة التصريحية، والقرينة لفظية، وهي (دون حرق قدميه) أي لا يمكن أنْ ينال المرء من التدخل في المشاكل إلاَّ الآثار السلبية.

ويندرج تحت هذا النوع من الاستعارة أيضاً المثل العبري القائل:

♦. الشجرة غير المثمرة يجب قطعها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٦٦)

הָעֵץ שֶׁלֹּא פּוֹרֶה צָרִיךְ לַעֲקוֹר

٢ . الاستعارة المكنيَّة، وهي: ما حذف فيها المشبَّه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه([١])، نحو: " شعرُ رأسِ الفتاة يجرُّ أشد من عشرة ثيران. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٣)

שֵׂעָר רֹאשׁ הַיַּלְדָּה גּוֹרֵר יוֹתֵר מֵעֶשֶׂר שׁוֹרִים

في هذا المثل استعارتان، الأولى: شبَّه شعر رأس الفتاة لطوله بالحبل، بجامع الطول والقوة الذين يؤهلان الحبل ليؤدي وظيفة الجر والجذب، ثم حذف المشبَّه به، وهو: الحبل، وتُرِكَ شيءٌ من لوازمه وهو التركيب: (يجر) والقرينة اللفظية التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، هي(شعر رأس الفتاة).

الاستعارة الثانية: وتكون، عندما يراد بالمثل أنَّ: شعر الفتاة يجذب بجماله أشد وأقوى الرجال الذين يقعون فريسة سحره وجماله، وعلى هذا التأويل: فقد شبَّه الرجال بالثيران بجامع القوة والفحولة، واستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو (الثيران) للمشبه (الرجال) على سبيل الاستعارة التصريحية والقرينة حالِّية تفهم من السياق.

عندما يأخذ الرجل زوجة شابةً يضحك الموت. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٧٥)

כַּאֲשֶׁר הָאָדָם נוֹשֵׂא אִשָּׁה צְעִירָה צוֹחֵק הַמָּוֶת

المجاز اللغوي هنا في كلمة (الموت)، حيث شبِّه الموت بالإنسان، ثُمَّ حُذِفَ المشبَّهُ به (الإنسان) وتُرِكَ شيءٌ من لوازمه، وهو لفظ(يضحك) . وهو القرينة اللفظية . على سبيل الاستعارة المكنية.

العيون هي التي تجرح العشَّاق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٤)

הָעֵינַיִם הִיא אֲשֶׁר פּוֹצַעַ הָאוֹהֲבִים

شُبِّهت العيون بالسيوف القاطعة، فَحُذِفَ المشبَّهُ به (السيوف القاطعة)، وتُرِكَ شيءٌ من لوازمه وهو لفظ (تجرح)، على سبيل الاستعارة المكنية. وكذا الأمر في المثل:

♦. " البنات لهنَّ أجنحة " (١٦٠)

הַבָּנוֹת לָהֶן כְּנָפַיִם

([١]) . يُنظر: عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص١٧٦، و غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص٢٥٠.

الأسلوب الثالث من أساليب البيان:

الكناية

الكناية: "حدُّها الجامع لها هو: أنَّها كلُّ لفظة دلَّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصفٍ جامع بين الحقيقة والمجاز"([١]).وتقسمُ الكناية باعتبار المكنَّى عنه إلى ثلاثة أقسام:

١.كناية عن صفة: وهي التي يطلب بها نفس الصفة المعنوية، وهنا يذكر الموصوف، وتستر الصفة مع أنَّها المقصودة([٢]).

٢ .كناية عن موصوف: وهي التي يطلب بها نفس الموصوف، وشرطها أنْ تكون مختصَّة بالمكنَّى عنه، لا تتعداه، وهنا تذكر الصفة ويسترُ الموصوف مع أنَّه المقصود([٣]).

٣.كناية عن نسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه، وبها يذكرُ الصفة والموصوف ولا يُصرَّح بالنسبة الموجودة مع أنَّها المقصودة.

وأكثر الأمثال العبرية المدروسة أمثال مكوَّنة ـ على حسب دراستنا لها ـ من أنواع؛ لذلك سيتمُّ ذكر أنواعها حين دراستها تحليلاً:

"الملابس الحريرية والسَّاتانية تطفئ نار المطبخ". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٢)

הַבְּגָדִים שֶׁל מֶשִׁי וְסָאטֶן מְכַבָּה אֵשׁ הַמִּטְבָּח

في هذا المثل موضعان للكناية:

الأول: كناية عن موصوف: فالملابس السَّاتانية والحريرية هنا كناية عن المرأة على الرغم من أنَّ الرجل يرتدي هذه الملابس، لكنَّ المرأة هي المقصودة في المثل بدليل ذكر لفظة (نار المطبخ).وكما مرَّ فيما سبق فإنَّ مكان المرأة المتعارف عليه هو: المطبخ.

الموضع الثاني:

كناية عن صفة: فالملابس السَّاتانية والحريرية كناية عن المرأة المترفة، والمرأة المترفة هي المرأة التي لا تعمل، وبالتالي وداعاً لنار المطبخ وأعمال المنزل. وما يدلُّ على ذلك هو المثلين التاليين اللذين يعززان هذا المفهوم:

"الوجه الجميل لن يحتفظ بالإناء في حالة غليان". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٠)

הַפָּנִים הַיּוֹפִי לֹא שׁוֹמֵר לַמֵּיכָל בְּמִקְרַת שֶׁל רְתִיחָה

([١]) . غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص٢٨٥.

([٢]) . المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٦.

([٣]) . المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٨، و عبد العزيز عتيق، **علم البيان في البلاغة العربية**، ص٢١٥.

" **الجمال لا يصنع عصيدة** "(النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٠)

יוֹפִי לֹא עוֹשֶׂה דַּיְסָה

ففي هذين المثلين كُنِّي عن المرأة بالجمال، وبالوجه الجميل، أي أنَّ الموصوف هنا المرأة، وخلاصة المثلين أنَّ الجمال وحده لا يكفي لعيش حياة زوجية سعيدة، بل يجب أنْ تتمتع المرأة أو الزوجة بالقدرة على أداء الأعمال المنزلية، مع أفضلية أنْ تتمتَّع بالخصلتين معاً. فالمعنى الأول حقيقي وهو الجمال. والمعنى الثاني هو الترف والرفاهية الذي لا يتلاءم مع حياة زوجية تقتضي المشاركة والتعاون في الأعمال ولا مجال فيها للرفاهية.

"إذا عانت الدمامة من الألم فسوف تبكي". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٨)

אִם הַכִּעוּר סָבַל מֵהַכְּאֵב יִבְכֶּה

هذا المثل: كناية عن موصوف حيث ذُكرت صفة (الدمامة) وسُتر الموصوف (المرأة)، وهذه الصفة المذكورة تدلُّ على المرأة من حيث النقيض، فدائماً عندما تُذكر المرأة يُذكرُ الوصف الحسي لها، سواء أكان للمديح أم للهجاء. والأمر كان هنا النقيض للجمال، فكنِّي عن المرأة الموصوفة بصفة (الدمامة). كما يحمل هذا المثل على أنَّه مجاز لغوي مرسل: فليست الدمامة التي تبكي حين تشعر بالألم، وإنَّما هي المرأة، فالدمامة هي جزء من الكل الذي هو المرأة، وعلاقة المجاز هنا علاقة الجزئية وليست المشابهة، والقرينة هي لفظتا: (عانت) و(تبكي).

"حتى لو أمسكت يدها بالصولجان فستظل امرأة". (النساء في أمثال الشعوب، ص ٧٣)

אֲפִילוּ הִיא תָּפְסָה בְּיָדָהּ מַקֵּל תִּפְאָרָה תִּשָּׁאֵיר אִשָּׁה

كُنِّي في هذا المثل عن الرجولة بالصولجان الذي يحمله الرجال، إمَّا للمُلك أو للحرب، فالكناية كناية نسبة وصفة، فلم تُجعل الرجولة في الرجل وإنَّما نُسبت الرجولة إلى الشيء الذي يحمله هو. وقد يكون المقصود أنَّ المعني بالصولجان ليس الرجل وإنَّما المُلك،أي أنَّه حتى لو وصلت المرأة إلى أعلى المراتب التي تتمثَّل بالمُلك فهي ستظلُّ امرأةً كغيرها من النسوة تنجب الأطفال وتعتني بزوجها وبيتها.

"فلتكن عيناكَ مفتوحتين قبل الزواج، ونصف مغلقتين بعده".(النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٦)

צָרִיךְ לִהְיוֹת הָעֵינַיִם שֶׁלְּךָ פְּתוּחִים לִפְנֵי הַנִּשּׂוּאִים וַחֲצִי סְגוּרִים אַחַר כָּךְ

مغزى المثل، هو أنْ يدقِّق الرجل في اختيار المرأة، ويتمتَّع بما له من أيام معها قبل الزواج منها.لأنَّ عليه أنْ يغضَّ البصرَ عن كثيرٍ من المشاكل والأمور التي تحدثُ بعد الزواج، وبمعنى أدق، هذا المثل يقال للتدليل على أنَّ المرأة قبل الزواج تختلف .كثيراً. عنها بعد الزواج. فالعينان المفتوحتان كناية عن الحذر، وهي صفة

معنوية، وعبارة (نصف مغلقتين) كناية عن صفة أيضاً وهي (التعامي). وهنا تعريض (١)، حيث دلَّل على المعنى عن طريق المفهوم لا من جهة الوضع الحقيقي أو المجازي.

"الأفعال مذكَّرة والكلمات مؤنثة". (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٦)

מַעֲשִׂים תַּזְכִּיר וְהַמִּלּוֹת נְשִׂי

مغزى المثل: الرجالُ تفعلُ، والنساءُ تثرثرُ. فكنَّى عن الرجال بالأفعال، ونُسِبَتْ صفةُ التذكيرِ إليها، وكنَّى عن النساء بالكلمات (الكلام)، ونُسِبَتْ صفةُ التأنيث إليها، فالكنايةُ، كنايةُ نسبةٍ وصفةٍ. والمعنى يُحملُ على الوجهين، فحقيقةً: الأفعال مذكَّرة والكلمات مؤنَّثة. ومجازاً: يؤخذ من المتعارف عليه في الوسط الاجتماعي: أي أنَّ الأفعال هي جزءٌ من عمل الرجال، والكلامُ جزءٌ من عمل النساء.

"لا أرغب في حذاء أكبر من قدمي". (النساء في أمثال الشعوب، ص ٧٤)

אֵינִי רוֹצָה בְּנַעַל גְּדוֹלָה מֵרַגְלַי

المغزى البعيد: كل أمر (عمل)لا يناسب الإنسان فهو لا يحتاجه، أمَّا المغزى القريب: المرأة التي هي أقوى من الرجل لا يريدها، فكنَّى عن (المرأة / العمل) بالحذاء الذي لا يستطيعُ الإنسانُ السيرَ دونَهُ كما المرأة والعمل المناسبين الذي لا يستطيع الرجلُ أنْ يعيشَ حياته المرجوَّة دونهما. فحقيقةً لا يستطيع الإنسان السيرَ بحذاء أكبرَ من قدمه وإلاَّ... ومجازاً هو المعنى القريب والبعيد من هذا المثل.

وتندرجُ تحت هذا النوعِ الأمثال العبرية التالية، المأخوذة من كتاب (النساء في أمثال الشعوب)، وسنكتفي بذكر أرقام الصفحات.

♦. "جفَّت الخضراوات على رأسها من زمن، ولم تتوقَّف بعد عن الكلام".(ص ٥٥)

יְרָקוֹת יָבְשָׁה עַל רֹאשָׁהּ מִזְּמַן, וְלֹא הִפְסִיקָה עוֹד לִדְבָרִים

♦. " مجموعة كبيرة من النساء، وقربة الماء تبقى فارغة " (ص ٤٣٧)

קְבוּצָה גְּדוֹלָה מִן הַנָּשִׁים, וּבַקְבּוּק שֶׁל מַיִם הִשְׁתָּאֵר רֵיק

♦. " يمكن لجهنَّم أنْ ترقد بين رموشِ عينِ امرأةٍ جميلةٍ "(٦٣)

אֶפְשָׁר לַגֵּיהִנּוֹם לִשְׁכַּב בֵּין רִיסִים עֵינֵי אִשָּׁה יָפָה

♦. عندما ترتدي الزوجة البنطلون، يغسلُ الزوج الأرض (٤٤٣)

מָתַי הָאִשָּׁה לוֹבֶשֶׁת אֶת הַמִּכְנָסַיִם הָאִישׁ כּוֹבֵס אֶת הָרִצְפָּה

♦. " شمعةُ أبي البنات تحترقُ طوالَ الليل ".(١٦٦)

(١) . التعريض لغةً: هو أن تقولَ كلاماً لا تصرِّح فيه بمرادك منه، لكنَّك قد تشير إليه إشارةً خفيَّةً، ويمكنك أنْ تتهرَّب من هذه الإشارة إذا صرتَ محرجاً.

נֵר אַבָּא הַבָּנוֹת שׂוֹרֵף כָּל הַלַּיְלָה

♦. "كلُّ إصبعٍ من أصابعها رِجل ".(٧٣)

כָּל אֶצְבַּע מֵהָאֶצְבָּעוֹת שֶׁלָּהּ רֶגֶל

النتيجة:

وبهذا يكون البحث قد استوفى الأساليب البيانية التي تشكِّل الصورة الفنية، ويمكن القول في نهاية هذا البحث بأنَّه تمَّ التوصُّل إلى النتائج التالية:

- . الأمثال كنز مشترك لدى الشعوب المختلفة بحضاراتها، وثقافاتها وانتماءاتها.
- . للأمثال سمات مختلفة على المستوى الفني واللغوي، والناحية الشكلية (الصياغة).
- . الصورة الفنية في الفنون الأدبية، ولا سيما الشعر، تتسم بالتدفق والقدرة على استيعاب المجال النفسي للشاعر (الكاتب) والمتلقي في آنٍ معاً. بينما تتجلَّى الدفقة الشعورية في الأمثال كلوحة أو صورة فوتوغرافية منفردة.
- . على الرغم من عدم الاطلاع إلاَّ على فقرات صغيرة جداً من الأمثال العبرية الموجودة في سفر الأمثال، إلاَّ أنَّه يمكن القول إنَّ الأمثال المنسوبة إلى النبي سليمان (عليه السلام) هي أقرب للحكمة والفلسفة. أمَّا الأمثال الشعبية المنسوبة للعبرانيين واليهود فهي أكثر حيويةً وتعطي فكرة عن سلوك حياتهم.
- . تتسم الأمثال العبرية المدروسة بالبساطة في تشكيل الصورة الفنية ولا سيما في الأمثال ذات الروح الحكمية.
- . تساعدُ الصورةُ الفنيةُ المثلَ . إلى جانب إيجازه وقدرته على التعبير عن المعاناة أو الموضوع الذي يريده المستشهد بالمثل . على انتشاره وتداوله واستمراره.

قائمة المصادر والمراجع:

ثبت الكتب المترجمة التي لم يرد ذكر لمؤلفيها:

١ . **التلمود (أصله وتسلسله وآدابه)**، ترجمه عن العبرية وشرحه: شمعون يوسف مويال، قدَّم له: سهيل زكَّار، دمشق: دار التكوين للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٢ . **التوراة: كتابات ما بين العهدين**، الجزء الأول، الكتب السينية مخطوطات قمران . البحر الميت. حقَّق بإشراف: أندريه دوبون . سومر، مارك فيلوننكم. ترجمة وتقديم: موسى ديب الخوري، الطبعة الأولى، دمشق: دار الطليعة الجديدة، ١٩٩٨ .

٣. **(حفرية نصيّة تاريخية أركيولوجيًا في الماضي المتخيَّل الافتراضي لليهود) الكتاب الأول**، الطبعة الأولى، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٥م

ثبت الكتب المترجمة التي ورد ذكرٌ لمؤلفيها:

١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م

٢. إسماعيل صيني، محمود، وآخرون، **معجم الأمثال العربية**، الطبعة الأولى، بيروت: نشر مكتبة لبنان، ١٩٩٢م.

٣. ألتونجي، محمد، **اللغة العبرية وآدابها**، الطبعة الأولى، بنغاوي (ليبيا): جامعة بنغازي، ١٩٧٣م، الطبعة الثانية، دمشق: دار الجيل للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

٤. امراد، محمد مروان جميل، **من روائع البيان العربي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الشرق للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

٥. توفيق، محمد صالح، **اللغة العبرية: تطبيقات في المنهج المقارن**، القاهرة: نشر: دار الهاني، د.ت.

٦. الجندي، على، **فن التشبيه: بلاغة . أدب . نقد**، نشر مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٢م.

٧. رابين،حاييم، **مختصر تاريخ اللغة العبرية**، ترجمة: طالب القريشي، الطبعة الأولى، بغداد: نشر بيت الحكمة، ٢٠١٠م.

٨. زلهايم، رودلف، **الأمثال العربية القديمة**، ترجمه عن الألمانية وحققه وعلّق عليه ووضع فهارسه: رمضان عبد التواب، الطبعة الرابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٧م.

٩. شيبر، مينيكيه، **النساء في أمثال الشعوب**، ترجمة: منى إبراهيم، وهالة كمال، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨م.

١٠. الصمادي، إسماعيل ناصر، **نقد النص التوراتي (التاريخ التوراتي المزيَّف بين إسرائيل الكنعانية وإسرائيل الصهيونية)**.

١١. صيني، محمود إسماعيل، وآخرون، **معجم الأمثال العربية**، الطبعة الأولى، بيروت: نشر مكتبة لبنان، ١٩٩٢م.

١٢. طه، جمانة، **الجمان في الأمثال (دراسة تاريخية مقارنة)**، الطبعة الأولى، دون ناشر، ١٩٩١م.

١٣. عبد الجليل، صابر، وآخرون، **المدخل إلى عبرية العهد القديم**، الطبعة الثانية، نشر دار الثقافة العربية، ٢٠٠١ م.

١٤. عتيق، عبد العزيز، **علم البيان في البلاغة العربية**، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د. ت).

١٥. فارس، فائز، **اللغة العبرية**، الطبعة الأولى، عمان: دار البشير للنشر، وبيروت: مؤسسة الرسالة ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

١٦. القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

١٧. كمال، ربحي، **دروس اللغة العبرية**، الطبعة السابعة، دمشق: جامعة دمشق، كلية الآداب، ٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م.

١٨. ناضر، زاهي، **أمثالنا العامية: مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، ١٩٩٦م.

١٩. هبو، أحمد ارحيم، **المدخل إلى اللغة السريانية**، اللاذقية: جامعة تشرين، منشورات كلية الآداب، ١٩٨٩/١٩٩٠.

٢٠. يموت، غازي، **علم أساليب البيان**، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

الدوريات

١. إبراهيم، عيسى، **مفهوم الصورة وحدودها بين القدماء والمحدثين في شعر أعشى همدان**، مجلة جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٣١، العدد٣، ٢٠٠٩م.

٢. شطي، أحمد وعلى المعاضدي، **صور بلاغية من الأدب العبري الوسيط**، مجلة جامعة الأنبار، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد الرابع، السنة الثانية ٢٠١١م، ص: ٣١٩. ٣٤٢.

٣. المصري، عباس علي، **الصور البيانية عند شعراء السجون في العصر العباسي**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة العربية الأمريكية، جنين، فلسطين،المجلد٤، العدد١، ٢٠٠٩،ص ١٦٧. ١٨٥.

الرسائل الجامعية:

١. صادق، محمد مؤمن، **الصورة البيانية في شعر خليل مطران**، رسالة ماجستير منشورة، السودان: جامعة أم درمان، ٢٠٠٨. ٢٠٠٩م.

٢. صغير، فاطمة، **أساليب البيان في الشعر النسوي القديم من الجاهلية إلى العصر العباسي**، رسالة دكتوراه منشورة، تلمسان (الجزائر): كلية الآداب،قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، ٢٠١٢.٢٠١٣م.

٣. قبايلي، حميد، **الصورة البيانية في المِدحة النبوية عند حسان بن ثابت**، رسالة ماجستير منشورة، قسنطينة (الجزائر): كلية الآداب،جامعة منتوري، ٢٠٠٣. ٢٠٠٤م.

ثبت المراجع الأجنبية:

– אֶבֶן שׁוֹשָׁן- אַבְרָהָם ,(מִילּוֹן חָדָשׁ), الأجزاء (٤،٣،٢،١)، יְרוּשָׁלַיִם ,١٩٦٨

– תורה נביאים וכתובים מפורשים: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי. תל- אביב תשכ"ה.

– רוזן ,א, אלף מלים, תל- אביב,١٩٨٤.

-BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, Oxford, 1962,p.605.

- GESENIUS (W.), Hebrew Grammatik, Leipzig,

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م
صص ١٠٥- ١٢٦

نسيج التكرار وأساليبه في ديوان "لا تسرقوا الشمس منا" للشاعر إبراهيم المقادمة (دراسة أسلوبية في البنيتين الإيقاعية والدّلالية)

أمين نظري تريزي* ومحمد خاقاني أصفهاني** وسيد فضل الله مير قادري***

الملخّص

المقادمه من شعراء فلسطين. ظهر التكرار جلياً في شعره بحيث اعتبر سمة أسلوبية بارزة في نتاجه الشعري. هدف البحث هو الكشف عن أسلوب التكرار في ديوان الشاعر وعلاقته بالإيقاع والدلالة. فقد لفت التكرار أنظار الشّعراء والنقّاد من العصور الغابرة حتّى الآن بسبب الدور الهام الذي يلعبه في الكشف عن جماليات الشعر وموسيقاه، وكذلك بسبب دوره الوظيفي والدلالي في الشعر، لذا فإن دراسة هذه التقنية في شعر المقادمة تعدّ ضرورية. حاولنا في هذا البحث أن نقوم من خلال دراسة هذا العنصر لدى الشّاعر بتعرّف المفاهيم الرئيسة لشعره المقاوم والعثور على كيفية استخدام هذه التقنية في تعميق البنية الدّلالية والإيقاعية وعلاقتها بأنواع البديع. المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج التحليلي – التوصيفي كما وظّفنا المنهج الإحصائي لاستخراج عدد الأصوات والكلمات والجمل المتكرّرة. وما توصّل إليه البحث هو أنّ المقادمة وظّف تكرار أصوات الحاء والهمزة والكاف للتعبير عن صعوبة الموقف العاطفي الذي يمرّ به وصوت اللام للتعبير عن الجهر والمعارضة كما أراد عن طريق المزاوجة بين النون والياء التعبير عن حالة الشجن التي تنتابه، وهذا النمط من التكرار درسه النقاد القدماء ضمن ما يعرف بالمعاضلة الكلامية وقد فصلوه عن التكرار. وقد رصد الشاعر في تكرار البداية صورة التضحية والأبطال بهدف الترغيب وفي تكرار النهاية صورة الرثاء بهدف إثارة مشاعر المتلقي، حيث يشكلان مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، وقد هدف بتكراره ضمير "نحن" تجسيد الجراح الجماعية وصورة الاتّحاد الفلسطيني وبتكراره ضمير "أنت" بيان مدى علاقته بابنه الفقيد. وقد تميّز التكرار المركب عنده بعنصر الارتكاز والتمحور الذي يجعله مختلفاً عن التكرار البسيط، وقد استخدمه في تعميق المضامين الطوباوية، والانصهار في الوطن ودعم الانتفاضة.

كلمات مفتاحية: التكرار، البنية الإيقاعية، البنية الدلالية، إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشّمس منّا.

---

* – طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

** – أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران (الكاتب المسؤول). m.khaqani@fgn.ui.ac.ir

*** – أستاذ في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٢/١١هـ.ش= ٢٠١٨/٠٥/٠١م تاريخ القبول: ١٣٩٧/٠٨/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٨/١١/١٩م

المقدّمة

يعدّ التكرار في نظر الباحثين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النصّ. وقد استخدمها الشعراء وتمتّعوا بها ليعبّروا عن مشاعرهم، وقد يلجأُون إليها لتحقيق غرضٍ ما أو دلالة محدّدة. يتبيّن من خلال إمعان النظر في ظاهرة التكرار في النصوص الأدبيّة عامّة والنصوص الشعرية خاصّة أنّها لا تقوم على مجرد التكرار داخل النسيج الشعري فحسب، بل هي تركز المعنى أولاً ثمّ يلفّ النصّ نوعاً من الإيقاع العذب المنسجم مع المعنى المخيّم على النصّ الشعري. ولأهمية هذه التقنية الفعالة في سبك المعنى وحبك الفكرة وتنغيم الإيقاع، اهتمّت القصيدة العربية الحديثة بها بشكل عام وقصيدة المقاومة الفلسطينية بشكل خاص، لأنّها ساهمت كثيراً في تثبيت الإيقاع الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً كما تجاوزت البعد الإيقاعي في التأثير، وتعدّت إلى تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن تأتي عليها هذه التقنية، وهذا ما هدف إليه المقادمة من حضور التكرار في ديوانه، إذ يلاحظ القارئ في شعره الاهتمام بهذه التقنية التي زادت قصائده بلاغة وكثفت البنية الدلالية.

تسعى هذه المقالة إلى رصد أساليب التكرار في ديوان "لا تسرقوا الشمس منّا" والموازنة بينها، إضافة إلى كشف علاقتها مع أنواع البديع اعتماداً على المنهج التحليلي – التوصيفي، كما وظّفت المنهج الإحصائي لاستخراج عدد الأصوات والكلمات والجمل المتكررة لتبيين دورها الدّلالي والإيقاعي، إذن تجيء هذه الدراسة في ظاهرة التكرار لتلقي الضوء على أهميتها في بناء قصيدة المقادمة ومدى تأثيرها الدلالي وتأثّر البنية الإيقاعية بها، ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية. فإن غض البصر عن دراسة هذه التقنية يُفقد قصيدة المقادمة العديد من الجمال والفن والروعة. فضلاً عن أنّ دراسة هذه التقنية في حقيقة الأمر دراسة لمجمل جوانب النصّ الشعري اللغوية، مما يعني أنّ هناك فائدة علمية ونقدية لهذه الدراسة. ومن منطلق تنصبّ الدراسة على البعد اللغوي، إلى جانب اهتمامها بالبعد الفني والجمالي العام للنص.

تتكوّن الدراسة من مقدّمة، تحدّثنا فيها عن التكرار ودوره في إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعورية وأهمية البحث وأهدافه و...، ثمّ رصدنا في صميم البحث تكرار الصوت في مساحة الأسطر الشعرية ودلالته، كما تحدّثنا عن تكرار الكلمة استهلالياً، وختامياً، وتجاورياً، واشتقاقياً، و.. إلخ، ثمّ عالجنا تكرار

الجملة أو العبارة في نصوص الشاعر، إلا أننا لم نعثر على الشيء الكثير منه. وفي الأخير جاءت النتيجة التي توصّلت إليها هذه الدراسة. أما الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة، فهي:

– ما هي علاقة التكرار مع أنواع البديع في ديوان المقادمة؟

– ما هي الأغراض الرئيسة لأنماط التكرار في شعر المقادمة؟

– ما هي الميزات الرئيسة لتكرار الصوت، وتكرار الكلمة، والعبارة في شعره؟

الدراسات الّتي تناولت تجربة إبراهيم المقادمة الشعرية نخصّ منها بالذكر:

– مقالة عزّت ملّا إبراهيمي عنوانها "الثّراء الفنّي لأسلوب الاستفهام في الشعر الفلسطيني المقاوم ديوان إبراهيم المقادمة أنموذجاً" سنة ١٤٣٧ هـ.ق. تناول الباحث في هذه المقالة دراسة أسلوب الاستفهام في شعر المقادمة وهدف إلى معرفة الأنماط المختلفة لكلّ أداة من أدوات الاستفهام وبيان السّمات النحوية والبلاغية والفنية. تطرّق الباحث إلى الدّلالات التي يجلبها الاستفهام في الديوان ولم يقم بدراسة موضوع التكرار فيه.

– ومقالة علي أصغر روانشاد وآخرين عنوانها "بازتاب مقاومت در شعر ابراهيم المقادمة" ١٣٩١ش. وقد قام الباحثون في هذه المقالة بدراسة أهمّ مضامين المقاومة مثل الوطن، الدين، العدوّ، والشهيد، و... إلخ.

– ومقالة محمّد مصطفى كلاب المعنونة بـ "البطولة في شعر الشهيد إبراهيم المقادمة" ٢٠١٢م، تناول الباحث بالدراسة والتحليل البطولة في شعر الشهيد "إبراهيم المقادمة"؛ للوقوف على تجلّياتها الفنيّة والموضوعيّة، ومقوّماتها المادّية والمعنوية، ومعرفة أنماطها، مع الكشف عن: أبعادها المعرفيّة، ومستوياتها النفسيّة، ووحدتها البنائيّة.

– مقالة ماجد النعامي المعنونة بـ "توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة" ٢٠٠٧م، مستهدفة تناول توظيف التراث في شعر المقادمة بأبعاده المختلفة وبيان قدرته على التعبير عن رؤيته الفكرية والإنسانية.

لكن على الرغم من تنوّع هذه الدراسات في شعر المقادمة إلا أنّها تؤدي غايات منفصلة ولكلّ منها منهجه الخاص، كما أنها لم تتطرّق إلى تقنية التكرار في ديوانه، وعليه فإنّ دراستنا هذه التي تهدف إلى

رصد تقنية التكرار ودورها في الإيقاع والدلالة معاً في ديوان المقادمة والموازنة بينها وبين أنواع البديع تختلف عن تلك الدراسات السابقة.

أنماط التكرار

التّكرار يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها، لأنّها تتعلق بقدرات الشعراء المتواصلة على التجديد وجنوحهم إلى الابتكار والتجريب وهو ما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها. وقد قسّم بعض النقّاد الجدد –أمثال نازك الملائكة– التّكرار إلى التّكرار البسيط والتكرار المركب.

التّكرار البسيط ودلالاته

أمّا التّكرار البسيط، فيختصّ بتكرار الصّوت، وتكرار الكلمة المتمثّلة في تكرار البداية وتكرار النهاية، وتكرار المجاورة، وتكرار الضّمائر، والتّكرار الاشتقاقي، وأمّا التّكرار المركب فيختصّ بتردّد السّياق (جملة، عبارة ...).[١] وقد اعتمدنا على هذا النوع من التقسيم في هذا البحث، اعتقاداً منا أنّ الاعتماد عليه يؤدي إلى انسجام بحثنا، حيث يقوم بتفريع التّكرار بصورة منتظمة.

تكرار الصّوت

تكرار الصوت من أبسط أنواع التكرار، إلا أنّه يولّد في القصيدة نغماً موسيقياً خافتاً تتجاوب فيه الأصوات المكرّرة دون صخب، وقد يحصل بشكل تلقائي دون وعي من الشاعر، وقد يرتكز عليه فيكرّر صوتاً بعينه ليؤكد على قصد من وراء القول. يعدّ تكرار الصّوت جزءاً لا ينفصل عن شعر المقادمة ولا شك أنّ للأصوات المستعملة فاعلية قويمة في أغراض كلامه، كما أنّها قد لعبت دوراً فريداً في تأثّر المخاطب بشعره. وحتّى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب الأصوات في الجدول التالي:

النموذج	الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها
الأول	الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	٢١
الأول	الهمزة	شديد، مجهور	حنجري	٣٠
الثاني	ياء المد	رخو، مجهور	حنجري	٢٦

[١]– نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص١٢٨.

الثاني	النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	٢٥
الثالث	اللام	جانبي، متوسّط، جهور	لثوي	٤١
الرابع	الكاف	شديد، مهموس، انفجاري	أقصى اللسان	٩

من نماذج تكرار الصوت اخترنا مقطعاً من قصيدة "أحمد"، حيث يقول المقادمة:

أبنيَّ كم فَرَحٍ فرحتُ وكم فَرَحٍ/ منذ التَمَثُّك قُبلَتي الأُولى/ ومُنذُ رَفَعتُ في أُذُنَيك كلِماتِ الأذان/ وَحينَ سَكبتُ في الآذانِ سِرَّك/ كنتُ المؤمِّلَ أن تَكونَ مُجاهداً/ يأبى الهَوان/ أبُنيَّ كم فَرَحٍ فرحتُ وأنت تَشدو/ لِلمرّةِ الأولى بَفاتحةِ الكتاب/ وكم فَرَحٍ وأنت تَجيءُ بالبُشرَى/ تُشقِّقُ بَينَ قُضبانِ العَذاب/ إنّني الأوّلُ يا بابا/ فَتَفتَحُ ألفَ باب/ مِن الآمالِ تَسرَحُ/ كم فَرَحٍ مُجَنّحٍ/ إذ تُمسِكُ الحَجَرَ المقدَّسَ/ لِلمَرّةِ الأولَى، لِتَرميهِ مُواجِهاً الحراب/ كم حُزنٍ وكم فَرَحٍ مُجَنَّحٍ/ إذ أنت تُخبِرُني/ بأنّك قد جُرِحتَ وسوف تُجرَح/ إنّي نَذَرتُك للإلهِ مُجاهِداً/ فَلِيَ النَّصيب/أنت الذَّكي... بخاطري أنّى تَغيب/ أنت التّقِي ... بخاطري أنّى تَغِيب/ هل يَقدِرُ الأحبابُ أن يَتَفرَّقُوا/ هل يَقدِرُ الأحبابُ أن يَتَمزَّقُوا؟![1]

يستغلّ الشّاعر الفلسطيني القيمة الإيقاعية لصفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشّعري في قصيدة "أحمد". إنّ الإحصاء الذي قمنا به عن الأصوات سجل لنا حضوراً قويّاً لصوت الحاء المهموسة الحلقية الّتي تكرّرت ٢١ مرّة، فقد أنشد الشاعر هذه المرثية بعد شهادة ابنه أحمد، كان الألم يعصر المقادمة عصراً، وكان يتنفّس بضيق وجهد كبير. لم يستطع ردّ القضاء الّذي نزل عليه ولا تحمّل المصيبة الّتي ضربته بعنف. لقد بقى الشّاعر مصدوماً ومحزوناً فلم يجد من متنفّس إلا هذه الأبيات الّتي تكون ملاذاً له ومتنفّساً. هذا الوضع الخانق للنفس يناسب ويوافق النسبة الكبيرة في صوت الحاء المهموسة، لأنّنا «نحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرّئتين مما تتطلّبه نظائرها المجهورة»[2]. والحاء من الأصوات الحلقية أيضاً التي يصعب نطقها لكون مخرجها من الحلق ذاته[3]. فهذا الحضور الجليّ لصوت الحاء الحلقية يوافق صعوبة الموقف العاطفي الّذي يمرّ به الشّاعر ويعزّز الشعور بالاختناق والضيق النفسي.

---

[1] – إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ٣٨.

[2] – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٣٠.

[3] – الطيب البكوش، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ص ٣٩.

ومن نماذج تكرار الصّوت في المقطع السابق نلاحظ الظهور الكثيف لصوت الهمزة، حيث تكرّرت ٣٠ مرّة وهي «صوت وقفي اختناقي»[١] وترتبط في هذا المقطع بحالات اليأس والاختناق الذي كان الشّاعر أسيراً له.

كما استخدم الشّاعر نوعاً آخر من الإيقاع الّذي يعتمد المزاوجة بين حرفين لخلق توافق نغمي متكرر، إذ يزاوج المقادمة بين صوتي النون والياء في قوله:

هل أنساك؟ لاأنسى فُؤادي/ هل أبكيك؟ يشقيني البُكاءُ/ هل أبكيك؟ يَحرِقُني البُكاءُ/ هل أنساك؟ يَنسَاني الهواءُ/ عبثاً أُحاوِل/ كبتَ هذا الشّوقِ، يُضنِيني حَنيني/ عَبثاً أُحاوِل/ مَسكَ هذا الطّيَفِ، أسبَحُ في شُجُوني/ طيفٌ يَمُرُّ بخاطري يَقِظاً/ فأهرُبُ مِن سُجُوني/ طيفٌ يَشُدُّ نِياطَ قلبي/ ليس يَغرِبُ عندَ عُيوني/ طيفٌ يَصُبُّ العزمَ ملءَ الرُّوحِ/ يَمنَحُني يَقيني/ عَبَثاً أحاوِلُ كبتَ هذا الشّوقِ/ لا لن أحاولُ كبتَ هذا الشّوقِ/ يُعطيني صُمودي/ لا ... لن أحاولُ كبتَ هذا الشّوقِ/ يَمنَحُني وُجودي[٢].

والنّون قد تكرّرت ٢٥ مرّة وبعضها موصول بحرف المدّ الياء مثل؛ «يشقيني، أنساني، يحرقني، يضنيني، حنيني، شجوني، سجوني، عيوني، يقيني و...» صوت النّون هو «صوت مجهور متوسّط الشدّة، ينبعث من الصّميم للتعبير عن الألم العميق (أنّ أنيناً) هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»[٣]، كما أنّ صوتها يحاكي في حال السّكون صوت طنين النحلة أو البعوضة هذا الطّنين المتواصل دون توقّف يسبب الشّعور بالتّوتّر الشّديد لدرجة أنّ الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة الّتي تأبى الرّحيل[٤]. هذا ما يوافق حالة الشاعر الّذي سبّب له العيش في وطن غير وطن، كذلك الاحتلال الذي استغرق زمناً طويلاً جعله متوتّراً مضطرباً. فعبّر هذا الصوت المقرون بالياء عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي يعاني الشاعر منه. فصوت النون عند وصله بأصوات المدّ يحاكي صوت ذلك المريض العليل الّذي أعياه المرض وجعله يئنّ أنيناً مستمرّاً ونحن نكاد نسمع ذلك

١ – علي يونس، **نظرة جديدة في الشعر العربي**، ص ٢٤٠.

٢ – إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص٣٩ – ٤٠.

٣ – حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص ١٦١.

٤ – يوسف حسني عبدالجليل، **التمثيل الصوتي للمعاني – دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي–**، ص ٤٢.

الأنين عند توالي هذه النّونات الموصولة بأصوات المدّ، خاصّة الموصولة منها بالياء "ني ني ني". وقد أوجد صوت المدّ (الياء) بعد النّون إيقاعاً هادئاً رتيباً يمنح القاريء شعوراً بالراحة والاطمئنان فضلاً عن أنّه يعبّر عن الرّغبة الشديدة في الخروج من هذه الظروف المؤلمة، كما يعبّر عن آهات الشّاعر وحالة الشجن الّذي يحسّه، لأنّ أصوات المدّ تناسب التأوّه والصّياح «لاتّساع مجرى النّفس عند النطق بها»[١].

وفيما يتعلّق بتكرار الصوت فإنّنا نقدّم النموذج الآتي لتكرار صوت اللام، يقول المقادمة في قصيدة "في التحقيق"، حيث وظّف صوت اللام ٩ مرّات روياً و ٣٢ مرّة في الحشو:

وقلبي نابض، هاتوا سلاسلكم/ هاتوا بنادقكم، هاتوا قنابلكم/ لن نستكين لبطشكم، هيهات، لن نرحل/ وهات القيد، مزّق معصمي الأجدل/ وهات الغاز واحرق مقلتي الحرّة/ وسدّ منافذ الأنفاس في رئتي/ لن أوجل/ وهدّد كيفما تهوى/ وعذّب كيفما تهوى/ فدونك قلبي المقفل/ هات الضرب، هات الركل، لا تبخل/ وكلّ وسائل التعذيب جرّبها ولا تخجل/ شرّد أسرتي ما شئت/ واهدم فوقها المنزل/ فإنّ الموت أهون من قبول العار يا أرذل/ وإنّ الآه للرحمن أطلقها/ تخفّف وطأة الآلام تطفئ لذعة الحنضل[٢].

اللام من الأصوات الجانبية ويتشكل عن طريق اتّصال طرف اللسان باللثة، ويحدث حين يندفع الهواء من الرئتين فالحنجرة، حيث تهتزّ الأوتار الصوتية مروراً بالحلق والتجويف الفموي فيمرّ الهواء من أحد جانبي اللسان لحيلولة اتّصال طرف اللسان باللثة وعدم سماحه بالمرور من وسط الفم[٣]. واللام صوت لثوي جانبي مجهور ومن الملاحظ أنّها حققت نسبة حضور عالية، حيث وظّفها الشاعر ودلّت كثرة ورودها في النموذج على الجهر والمعارضة والثورة عن الأوضاع المرزية التي يعيشها الشاعر، فالشاعر باستخدامه هذا الحرف المجهور القوي يريد أن يصرّح بأنّه مهما حلّ به وجرى له لا يستسلم، بل إنّ الموت أهون عنده من قبول العار. فإنّ هذا الحرف دالّ على الرفض المطلق والتحدّي من قبل الشاعر، ورغبته الجامحة في تحريك الهمم والذود عن الحمى. فنجد الشاعر هنا حاضراً مع شعبه بكلّ جوارحه يسانده ويعضده بلسانه.

---

١ – حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص ٩٦.

٢ – إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ٧–٨.

٣ – عبد القادر عبد الجليل، **الأصوات اللغوية**، ص ١٧٤.

ومن نماذج تكرار الصوت هي تكرار صوت الكاف وهو صوت مهموس انفجاري وفي أكثر قصائد الشاعر يدلّ على الضعف واليأس والحزن، فمن أمثلة تكراره ظهوره في قصيدة "على الشبك"، حيث تخاطبه ابنته "فاطمة" التي جاءت لزيارته خلف قضبان الزنزانة بإيقاع حزين:

على الشّبك أواجه صوتها الرّنّان/ يهتف صائحاً يا أبتي/ فيعزف أعذب الألحان/ وتقفز كالعصفورة انحطّت على شرك/ على الشّبك/ مدت أصابعها والقلب يرتجف/ لكي تمسّ أصابعي والدمع ينذرف/ فتصيح يا أبتي/ صبراً، يهون الأذى إن يشرف الهدف/ نبدأ درب ثورتنا ونعتصف/ قواعد الظلم والطّغيان والسّفك/ على الشّبك/ كانت تلامس روحها روحي/ فتلتحما على وشك[١].

ومن الملاحظ أنّ حضور صوت "الكاف" روياً في معظم الأسطر الشعرية مقترن بحركة الكسر في حركة الروي وفي الحشو، «ولعل الصوت المنخفض المكسور يدلّ على الانهيار والحزن والحرقة»[٢]، حيث جسّد هذا النوع من الإيقاع إحساس الشاعر بالحزن العميق والاستسلام من شدّة ما يعانيه وهو محبوس في وطنه بلا وطن. فيرتبط صوت الكاف المقترن بحركة الكسر بدلالة الانهيار والألم كما توحي مفردات مثل: (على شرك، على الشبك، السّفك) بهذه الدلالة.

وما يمكن استخلاصه من كلّ ذلك الحضور الكثيف لهذه الأصوات هو أنّ أصوات الهمس والأصوات الرخوة توافق غالباً المشاعر الرّقيقة والمعاني الرومانسية الصّالحة للمناجاة الغرامية، حيث «هذه الأخيرة الّتي تطلّب شيئاً من السّتر والخفاء الّذي هو من صفات الصّوت المهموس»[٣]. والأصوات المجهورة الشديدة توافق المعاني الواضحة والقوّية كالمقاومة والثّورة.

درس النقاد القدماء أنواع البديع كلاً على حدة، بحسب المعنى الذي تدلّ عليه واستشهدوا عليها بالشواهد الدالة، وبما أنّ التكرار أحد هذه الأنواع يفقد درسه النقاد بشكل منفصل عن هذه الأنواع، وهذا يدلّ على استقلالية كلّ مصطلح من هذه المصطلحات واختلافه عن الآخر من، حيث الشكل والمعنى، وهذا الكلام لا ينفي وجود علاقة ما تربط هذه المصطلحات ببعضها، فالنقاد القدماء حينما عرفوا التكرار بأنّه إعادة اللفظ مرة أو أكثر في اللفظ والمعنى فإنّهم بذلك قد فتحوا المجال أمام هذه البنية

---

١ – إبراهيم المقادمة، **ديوان لا تسرقوا الشمس**، ص ٣-٤.

٢ – أماني داوود سليمان، **الأسلوبية والصوفية**، ص ٧٧.

٣– أحمد حساني، **مباحث في اللسانيات**، ص ٨٤.

للاتصال بأنواع البديع الأخرى، فكثيراً ما نلاحظ ورود بنية التكرار في الشواهد المستشهد بها على بعض أنواع البديع، وليس كذلك فحسب بل إنّنا نرى عدداً من النقاد يربط هذه الأنواع بالتكرار وينسب بعض أقسامها إلى التكرار كقولهم: "التصريع المكرّر"، أما في العصر الحديث وبعد أن اتّسع مفهوم التكرار ليشمل تكرار الصيغ وتكرار أزمنة الأفعال وتكرار أوزان البنية، فإنّ العلاقة بين التكرار وأنواع البديع اتّسعت وأصبحت أكثر شمولية، على العكس من العلاقة الضيقة التي كانت تربطها في العصر القديم والمتمثّلة فقط بتكرار اللفظ نفسه في اللفظ والمعنى، وكثيراً ما نلاحظ في الدراسات الحديثة أنّ النقاد المحدثين راحوا ينهلون من أنواع البديع ما يوافق مفهوم التكرار عندهم وأدخلوها ضمن باب التكرار ولم يفصلوها عنه. إنّ النقاد القدماء لم يعدوا تكرار حروف المباني من باب التكرار، رغم تكرّر الحرف الواحد أكثر من مرّة، وإنما جعلوه من باب المعاضلة الكلامية، وهي من مصطلحات بديعة وفي الاصطلاح تعني مداخلة الشيء في الشيء[١]، على العكس من النقاد المحدثين الذين عدّوا تكرار الحروف سواء أكانت حروف مباني أو معاني من باب التكرار، فالحرف المكرّر عند المحدثين يكشف عن مدلولات إيحائية ونفسية تساعد في عملية تحليل النصّ الأدبي.

تكرار الكلمة

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامها في موضعه، فالكلمة المكرّرة يجب أن لا تكون لملء الفراغ في الوزن، وإنما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها، لأنّ الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى. لعلّ من يطالع شعر المقادمة يلاحظ الكثير من الظّواهر الأسلوبية ومنها ظاهرة تكرار الكلمة مع أنواعها الّتي يأتي بها الشّاعر لغرض التّأكيد والتنبيه وجلب انتباه القاريء وما شابه. أنواع التّكرار اللفظي في شعر المقادمة هي تكرار البداية، وتكرار النهاية، وتكرار المجاورة، وتكرار الضمائر، والتّكرار الاشتقاقي.

تكرار البداية (التكرار الاستهلالي)

تكرار البداية أو التكرار الاستهلالي عبارة عن تكرار الكلمة في بداية الأسطر الشعرية، حيث يكون بشكل متواصل أو غير متواصل بهدف تبيين الدلالات المعينة في السياق. «يستهدف التّكرار الاستهلالي

---

[١] – ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص ٢٦٤.

في المقام الأوّل الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»[١].

ومن أمثلة تكرار البداية هو تكرار اسم "عياش" شهيد فلسطيني الّذي تكرّر في المقطع الآتي سبع مرّات وفي مستهلّ القصيدة أكثر من عشرين مرّة، ذلك أنّه هو اللفظة المحورية الّتي قامت كلّ القصيدة تخليداً له ولتضحياته، إضافة إلى أنّ هذه اللفظة قد أضفت على هذا المقطع، لا بل على كلّ القصيدة، نغماً موسيقياً تناغم مع بدايات الأبيات:

عيّاشُ أنت النّورُ في دنيا تَسَربَلَتِ الضَّباب/ عيّاشُ أنت اللَّيثُ في زَمَنٍ تَسَوَّدَتِ الكلاب/ عيّاشُ لا تَرحَل وتتَرك حُلمَنا نَهشَ الذِّئاب/ عيّاشُ أنت الحَقُّ أنت برغمِ كونِك في التّراب/ عيّاشُ أنت الرّمزُ حقّاً حينَ تَعتَرِضُ الصِّعاب/ عيّاشُ لا تَرحَل فجولد شتين يَنتَظِرُ الجَواب/ عياشُ لا تَرحَل فجَولتُنا غداً ودَنا الحِساب[٢].

إنّ تكرار لفظة "عيّاش" شكل مرتكزاً أساسياً لجميع أبيات الشعر، وبؤرة لمعانيها فلا يكاد يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من هذا الاسم الّذي كان ملهماً للشاعر في إبداعه الشعري. فلقد أكثر المقادمة في استخدام هذه اللفظة لدرجة أنّنا نكاد نرى العيّاش الشّهيد واقفاً أمامه. لقد أحبّ الشّاعر عيّاش وعشقه بجنون ويتلذّذ بذكر اسم صديقه الشّهيد الّذي تركه يتخبّط في ركام هائل من الذّكرى والحنين ولا يملّ من ذكره أبداً فهذا ما يوافق المثل الشهير: «من أحبّ شيئاً أكثر من ذكره». فلهذا لايريد أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر لاسمه الخالد. فالمقادمة في هذه القصيدة يبكي ألماً على فراق عيّاش ويرتجي عودته ولا يصدّق رحلته إلى الآخرة. وبإمكاننا أن نقول إنّ الشّاعر أيضاً يريد أن يتجسّد المجاهدين والشّهداء الفلسطينيين في قالب عيّاش، وينمّ عن عظمة المجاهدين مادّياً ومعنوياً من خلال وصف العيّاش بمعظم الميزات الإيجابية مثل رمز الحقّ، والنور في الهداية، واللّيث في الشّجاعة والإقدام.

---

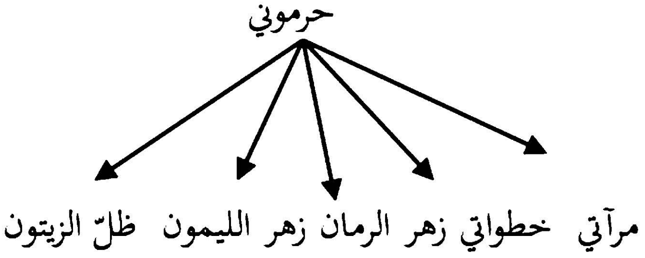
[١] – محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص ١٨٦.

[٢] – إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشمس**، ص ٤٧.

ومن أمثلة تكرار البداية هو تكرار فعل «حرموني» الذي تكرّر ستّ مرّات في القصيدة التالية فضلاً عن أنّ هذا التكرار قد خلق نغماً موسيقياً حزيناً في أجواء القصيدة بأسرها، حيث يتناغم مع المعنى المسيطر على الأبيات:

حَرَمُوني مِرآتي ../ حَرَمُوني خُطُواتي/ لِأعزَّ مَكانٍ في الدّنيا عندي/ حَرَمُوني زَهرَ الرُّمانِ/ وأغصانَ النَّعناعِ/ حَرَمُوني زَهرَ اللَّيمُونِ/ وأنفاسَ الوردِ/ حَرَمُوني آه../ ظلَّ الزَّيتُونِ وضوءَ الفجرِ/ حَرَمُوني أغلَى ما عندي[١].

يمكن لنا أن نلحظ بوضوح أن ترديد فعل «حرموني» إنما يخدم الفكرة المركزية للنصّ الشّعري. جاء هذا التكرار بهدف التّأكيد وإعطاء الأهمّيّة لكلّ ما ذكره الشّاعر. يعبّر الشاعر بتكرار هذا الفعل عن التحسّر والألم الشديد حين يفتقد أغلى ما عنده. فقد جاء استخدام هذا التّرديد للتعبير عن أقصى حالة الأسى والانكسار لدى شاعر حرمه العدوّ الصهيوني من العيش في ظلّ الزيتون والتّمتّع بجماله. فهو يجسّد جيداً معاناته الفردية واندحار الهوية الفلسطينية وانعدام الحضارة الإنسانية من قبل قوى الاستبداد من خلال تكرار فعل "حرموني" مع متعلّقاته، فهو يصف نفساً منكسرة مقيّدة بأغلال التّسليم مردّداً الفعل الّذي ينمّ عن قمّة حزنه والحالة النفسية المتأزّمة لديه. فيخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرّد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي فالتكرار السداسي للفعل (حرموني) يسيطر على مقدّمة الأسطر، ليشكل مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:



وبذلك فإنّها تحقّق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولّد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرّر (حرموني)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسّس نمطاً من التناسق

[١] – **المصدر نفسه**، ص ٧٢.

الإيقاعي المتولّد بفعل تكرار البداية. من هذا المنطلق، فإنّ تكرار البداية في شعر المقادمة يستهدف أيضاً الإحاطة بوضع شعري معيّن، ومنحه سمة دلالية واقعية محدّدة ليس من خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال ظلاله ومتعلّقاته اللغوية والدلالية كذلك.

تكرار النهاية (التكرار الختامي)

تكرار النهاية عبارة عن تكرار الكلمة بشكل متواصل أو غير متواصل في نهاية الأسطر الشعرية. ومن نماذج تكرار النهاية هي تكرار لفظة "أحمد" في قصيدة "أحمد". كان المقادمة منهمكاً في رثاء ولده، حيث جعل هذه اللفظة مرتكزاً أساسياً في القصيدة بأسرها، لقد كان لموت فلذة كبده الأثر البالغ في نفسه، فرثاه الشّاعر رثاء حزيناً، وقصيدته هذه مجبولة بالدّموع:

أطارقُ هذا أنت وحدَك/ جئتَ وحدَك؟ أينَ أحمدُ؟ أينَ أحمدُ؟/ طارقُ هيَّجتَ قَلبي/ أتَلعَبُ بعدَ اليومِ مِن دونِ أحمدَ؟/ أتَأكلُ مِن دونِ أحمدَ؟/ أتَشربُ مِن دونِ أحمدَ؟[١]

فقد كان اسم أحمد أكثر حضوراً في هذه القصيدة، فحاول المقادمة أن يجعل هذا التّكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، حيث تكشف عن التّأكيد على حالة الأسى الّذي لايفارقه أبداً. فتكرار كلمة "أحمد" أربع مرّات في نهاية الأبيات جاء ليعبّر عن استمرارية الحالة النفسية المتأزّمة لدى الشاعر، وليؤكد على مشاعر الألم والأسى عن ضياع ابنه. وبإمكاننا أن نقول إنّه يكرّر هذه اللفظة ليوحي للقاريء عن مصيبة عظيمة ابتلي بها في فقد ابنه، والمقصود بهذا التكرار أيضاً الإشادة بقيمة أحمد عنده، فالشّاعر هنا لاينتظر جواباً لهذه التّساؤلات في جانب هذا التّكرار لإثارة انتباه القاريء والإشعار بقيمة ابنه وعظمة دور أبناء فلسطين في صنع مستقبل بلدهم.

يؤدّي تكرار النهاية دوراً شعرياً مقارباً لتكرار البداية في شعر المقادمة، من، حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنّه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة. إنّ هذا النمط من التكرار أقل حضوراً من نظيره الاستهلالي في ديوان المقادمة.

يمكن أن نسمّي هذا النوع من التكرار تصريعاً مكرّراً وهو أن يكون في البيت بلفظة واحدة قافيةً، وهذا النوع من أنواع التصريع يعدّ من باب التكرار، فمن هنا يتّضح لنا السبب الذي جعل النقاد القدماء

[١]- إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشمس**، ص ٣٠.

يعدلون عن ضمّ أنواع البديع ذات الصّلة بالبنية التكرارية إلى التكرار، ففي هذه الأنواع أقسام لا يمكن أن تتّصل بالتكرار، وأقسام أخرى ضمن هذه الأنواع يمكن أن ترتبط بالتكرار، على خلاف من النقّاد المحدثين الذين جعلوا التكرار مطلقاً يأخذ من أنواع البديع ما وافق بنية التكرار دون أن يردّ إلى أصله، أكان تصريعاً أم معاضلة أم ترصيعاً ..إلخ.

تكرار المجاورة

يقوم هذا النوع من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين، تظهر لنا الكلمات المجاورة في قصيدة "أحمد"، حيث ينادي المقادمة أمّ أحمد قائلاً:

يا أمَّ أحمَدِ ... إنَّه عُرسٌ لِأحمد/ فَتَجَلَّدي وتَصَبَّري الصَّبرَ الجَميل/ وإلى الصَّلاةِ ... إلى الصَّلاةِ ... إلى الصَّلاة[١].

قصد المقادمة إلى تكرار المجاورة في كلمة "إلى الصّلاة" لتعميق فكرته الدّينية وانتباه المتلقّي وإيقاظ ضمائرهم في هذه المسيرة استناداً إلى الآية الكريمة ﴿يا أيّها الّذين آمنوا استعينوا بالصّبر والصّلاة إنّ الله مع الصّابرين﴾ (**البقرة**: ١٥٣). فهو يهدف بهذا التّكرار الضغط على المتلقّي ودفعه للقناعة بأنّ الاستعانة بالصّبر والصّلاة هي منجاة رئيسة للخروج عن المحنة والقضاء على الاضطهاد، كما أنّ هذا التّكرار عبّر عن حالة الشاعر النفسية، إنّ الأسماء المجرورة المتكرّرة (إلى الصّلاة) تقدّم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحق الصوتي المنبعث من صوت التّاء المدوّرة المسبوقة بصوت الألف الممدود وهي تفرض موسيقى بطيئاً. وهذا الإيقاع البطيء يتناسب مع دلالة التصبّر والتجلّد موحية طول الزّمن والاستغراق، لذلك «لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متّصلة بالمعنى، أو بالجوّ العام للنصّ الشعريّ، بل ينبغي له أن ينظر إليه على أنّه وثيق الصّلة بالمعنى العامّ»[٢].

وأمّا في قوله:

---

[١]- المصدر السابق، ص ٣٥.

[٢]- موسى ربابعة، **التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**، ص ١٥.

هاتِ الضَّربَ، هاتِ الرَّكلَ، لاتَبخَل/ وكلُّ وسائلِ التَّعذيبِ جَرِّبها، ولا تَخجَل/ وشَرِّد أسرَتي ما شِئت/ واهدِم فوقَها المنزِل/ وعَذِّب صَبيَتي، هيهات أهِن[١]، فقد خلق تكرار المجاورة في فعل "هات" تحدّياً صارخاً للعدوّ المحتلّ، الشّاعر يكرّر هذا الفعل بغرض الإيحاء للمتلقّي عن أنّ الشّعب الفلسطيني مهما قيدوا وعذبوا وسجنوا فإنّهم لن يستكينوا ولن يرحلوا من وطنهم، بل يقاومون العدوّ وسيوقفون تقدّم المحتلّ على عتبة جهادهم. فترديد هذا الفعل خلق إيقاعاً عالياً حادّاً توافق مع المعنى المسيطر على المقطع، فضلاً عن الاشعاع اللحني المنبعث من الأفعال المتحدّية «شرّد، واهدم، وعذّب». ومن ثمّ، فإنّ تكرار المجاورة يدلّ على المقاومة والاتّحاد معاً في شعر المقادمة، إذ استخدمه ببراعة في أشعاره، حيث لا يملّ المتلقّي من قراءته.

إنّ هذا النمط من التكرار أقلّ حضوراً بالنسبة إلى تكرار البداية والنهاية في ديوان المقادمة، هذا النوع من التكرار في قصائده لا يستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد حتّى يفضي إلى نتائج شعرية مهمّة في تطوّر الإيقاع وتعميق طاقات القصيدة الموسيقية والدلالية، يحمل هذا التكرار قدرة أقلّ في البنيتن الإيقاعية والدلالية من النمطين البداية والنهاية، حيث إنّهما يشكلان مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة بأسرها أو المقطع كلّه، لكنّ المجاورة ينحصر دورها في سطر واحد إيقاعياً كان أو دلالياً، فلا يتوافر هذا التكرار على قدر مهمّ من الانسجام والاتساق والموائمة في هاتين الناحيتين على القصيدة بأسرها.

إنّ هذا النمط من التكرار يعدّ ضرباً من ضروب البديع يسمّى ب"المجاورة" وهي تعني تردّد لفظتين في البيت ووقوع كلّ واحدة منهما بجنب الأخرى، أو قريباً منهما من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه[٢]. أما شعر الحداثة فقد اختلف تعامله مع هذه البنية عمّا كانت عليه في السابق من حيث توسعة الدائرة التعبيرية التي يزرع فيها، ومن حيث توظيفها لإنتاج دلالات جديدة تتوافق مع طبيعة عصرهم من ناحية، وتتوافق مع طبيعة شعر الحداثة من ناحية أخرى[٣]. ولعلّ أهمّ النتائج الناتجة عن هذه البنية في شعر

---

[١]- إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ٧.

[٢] – أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٤٦٦.

[٣] – محمد عبد المطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، ص ٤١٦.

الحداثة ظهور ما يعرف بالامتداد الدلالي للمعاني، مثاله ما جاء في النموذج السابق، فبنية التجاور في المثال السابق حقّقت اتّساعاً تهديدياً للعدوّ الغاشم تمثّل ذلك في قوله "هاتوا سلاسلكم"، "هاتوا بنادقكم"، "هاتوا قنابلكم"، والملاحظ أنّ تعامل شعراء الحداثة مع بنية التجاور أسهم بشكل كبير في إنتاج الدلالة وتوسعة نطاق المعاني.

تكرار الضمائر

إنّ تكرار الضمائر يلعب دوراً هاماً في الجانب الأسلوبي والدلالي في ديوان المقادمة فقد استخدمه على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوّعاً ودلالات أغزر وأعمق، حيث تحوّل إلى ميزة أسلوبية بارزة في شعره. يكرّر الشاعر ضمير المتكلم للجماعة "نا" اثنتي عشرة مرّةً والضمير المستتر "نحن" مرّتين في قصيدة "عام دراسي جديد":

كم حَلُمنا، أن تَرانا دونَ قُضبانِ الحَديد/ بِرغمِ القَيدِ، والفَقدِ كبِرنا/ وحَلُمنا مثلَ كلِّ النّاسِ/ أن تَلتُمَ فانا/ وحَلُمنا أن تَصُبَّ النورَ صباً في رُؤانا/ وتَشيعَ الدِّفءَ فينا/ نَظرةَ الحبِّ الوَدودِ/ في سبيلِ اللهِ للإسلامِ سِرنا/ نَنصُر الإسلامَ لا نَخشى العَبيد/ قَد كبِرنا وتَعَلَّمنا الصَّلاة/ وحَفِظنا بعضَ آياتِ الكتاب[١].

يمتلك ضمير المتكلّم للجماعة امتيازاً مميّزاً في اللغة الشعرية حسب ما تقول يمنى العيد: «يقرّب التعبير من النطق ويومئ إلى مباشرته، وإن كان يلجأ في الصّياغة إلى ما يجعله مبشّراً»[٢]. فالشّاعر من خلال استخدام هذا الضّمير المتّصل بفعل "حلمنا" في بداية المقطع يريد أن يكشف عن المعاناة الّتي يعيشها الشّعب الفلسطيني ويستولي على قلوب المتلقّين حتّى يشعروا كأنّهم يعيشون في هذه الظّروف الخانقة. فيبيّن لنا أن المقادمة قد لجأ إلى هذا الضمير ليؤكد على أنّ هذه الجراح المؤلمة في جسد الشعب وروحه هي جراح جماعيّة، وهذه المعاناة جمعيّة تخصّ الشّعب بأسره ولا تقتصر على فرد معيّن. وتكرار "حلمنا" يدل على أنّ آلام الشعب الفلسطيني وتشرّدهم لا تنتهي إلى نتائج مرضية، كما ترديد هذا الفعل يكشف عن غزارة الحالة النفسية المتأزّمة عند الشاعر. نلحظ أنه اعتمد على تكرار هذا الضمير في أفعال "سرنا"، و"ننصر"، و"لا نخشى" في نهاية المقطع بغرض التأكيد والتنبيه وجلب فكر القاريء بأنّه دعم ولا يزال

[١]- إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ١١.

[٢]- يمنى العيد، **في القول الشعري**، ص ١٤.

يدعم الثورة والمقاومة جنباً إلى جنب مواطنيه حتى يرفعوا علم فلسطين ويقضوا على الظّلم والاضطهاد. من هذا المنطلق، «إنّ التكرار اللفظي في النصّ الشعري يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأبعاد نفسية في وجدان الشاعر فهو إلى جانب احتضان الموسيقى الدّاخلية الخفية له يمتلك إلحاحاً ينبثق ضياؤه من اللاشعور المختزن في أعماق الشاعر»[١].

يلجأ الشاعر إلى توظيف ضمير المخاطب "أنت" وضمير الخطاب المتجسّد في "الكاف" في قصيدة أحمد، ومن خلاله يخاطب ابنه الفقيد الّذي مرّ بذكره داعياً لزيارته مرّة أخرى حتى في الحلم والرؤيا:

أنت الذَّكي... بِخاطِري أنّى تَغيب/ أنت التَّقِي ... بخاطري أنّى تَغِيب/ هل أنساك؟ لأأنسى فُؤادي/ هل أبكيك؟ يشقيني البُكاءُ/ هل أبكيك؟ يَحرِقُني البُكاءُ/ هل أنساك؟ يَنسَاني الهواءُ[٢].

«المقطع الشّعري مترع بالأسى لفقدان ابنه، حيث غدر البحر به وغيّبه عن الوجود رغم ما كان يبادله الشّاعر من العشق وهنا نلمح غزارة الوجدان والعاطفة عنده من خلال ترديد ضمير الإشارة للمخاطب «أنت» الذي يكشف عمق التصاقه بابنه في وصف يعقبه نغمة مكرّورة حزينة يستبعد غيابه عن ذاكرته موقناً بحتمية اللقاء بين الأحبّة»[٣]. فيؤثّر هذا الضّمير تأثيراً كثيراً على المتلقّي، حيث يجعله يشارك عواطف الشّاعر، إضافة إلى أنّه أكسب القصيدة نغماً إيقاعياً حزيناً مرتبطاً بالمعنى العام للقصيدة.

التكرار الاشتقاقي

يعتبر الاشتقاق من الآليات التي حضت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم، ويعتبر كذلك من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري المعاصر. قبل الخوض في هذا العنصر، يجدر بنا الإشارة إلى أننا سنرصد في هذا الموضع من البحث تكرار المادة الواحدة باختلاف صيغها في مساحة الأسطر الشعرية.

من نماذج التّكرار الاشتقاقي في قصيدة "أحمد":

---

[١]- كمال أحمد غنيم و جواد إسماعيل الهشيم، **جماليات الشعر الاسلامي الفلسطيني المعاصر**، ص ٦١.

[٢]- إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ٣٩.

[٣] – عزّت ملا ابراهيمي، **الثراء الفنّي لأسلوب الاستفهام في الشّعر الفلسطيني المقاوم ديوان إبراهيم المقادمة نموذجاً**، ص ١٣٤.

حبيبي أهذا أنت؟ تَحتَرِقُ الصُّور/ حبيبي أهذا أنت؟ يخذلني العَزاءُ/ تَصعقه، تُمزِّق ما تبقّى/ فيه، يَحتَرِقُ القمر،/ حبيبي/ هل أنساك؟ لاأنسى فُؤادي/ هل أبكيك؟ يشقيني البُكاءُ/ هل أبكيك؟ يَحرِقُني البُكاءُ[١].

يكرّر الشّاعر "يحترق" وما يشتقّ منها (تحترق، يحرقني) في الأسطر السابقة ثلاث مرّات، و"أبكيك" من مادّة بكي أربع مرّات وكلّها ألفاظ شحنت من وجدانه لتدلّ على حزنه العميق في فقدان ابنه. فاشتقّ من مادّة حرق «ليبرز مدى لوعته وحزنه على فراق ابنه أحمد»[٢].

ومن أمثلة التّكرار الاشتقاقي قول المقادمة فيما يلي:

إنِي لأَحلُمُ بالحياةِ الكريمةِ/ خُلُوّاً مِنَ الآلامِ والصَّدماتِ والهَمِّ/ عَيشاً كباقي النّاسِ في أوطانِهم../ سُعداءَ لا يَشكونَ مِن بُؤسٍ ومِن ظلمٍ وأراك في حُلُمي../ حرّاً ككلِّ مُواطنِ الدُّنيا.. سَعيد[٣].

تكرار (أحلم، حلمي)، وكذلك (سعداء، سعيد)، (أوطان، مواطن) يعود في كلا الموضعين إلى جذر واحد. إنّ هناك علاقة بين مجموع هذه المفردات المكرّرة الجذر، وهي أنّ عيشاً سعيداً خالياً من الآلام ليس سوى مجرّد حلم ضائع في أحضان الوطن المسلوب. إضافة إلى ذلك ترديد صيغة (حلمي وأحلم) يكشف عن غزارة الحالة النفسية المتأزّمة عند الشّاعر كما ترديد (أوطان، مواطن) يعبّر عن تمسّكه بالهوية الفلسطينة المسلوبة التي تجسّدت في إطار الوطن.

بما أنّ التكرار الاشتقاقي لا يمثّل خارطة شعرية للقصيدة، فدوره الدلالي والإيقاعي خفي بالنسبة إلى الأنماط الأخرى، ولا يتمتّع بانسيابية حركية إيقاعية واضحة في القصيدة بأسرها ولا ينطوي على غاية في التنظيم والدقة.

يمكن أن نعدّ هذا النمط من التكرار نوعاً من رد العجز على الصدور وله أشكال متعدّدة تتحدّد بحسب البعد المكاني بين اللفظتين المتكرّرتين، ومنه ما يكون في حشو الكلام، والتكرار الاشتقاقي يتعلّق بهذا النوع. على سبيل المثال فيتوقّع من قارئ النموذج السابق أن يتبادر إلى ذهنه عن طريق التوقّع بأنّ القافية (سعيد) يجب أن يكون لها علاقة بما قبلها أي بكلمة "سعداء" لذلك فقد قام الشاعر في هذا البيت

---

١ – المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ٣٨ – ٣٩.

٢ – أحمد محمد علوان وآخرون، **مقاربات نقدية في شعر إبراهيم المقادمة**، ص ١٨.

٣– إبراهيم المقادمة، **لا تسرقوا الشّمس**، ص ٤٧.

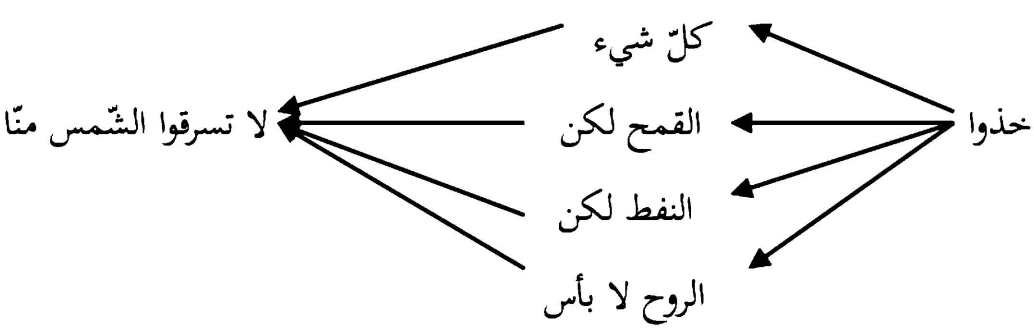
بتكرار لفظة "سعداء" مع إجراء تغيير طفيف على وزن بنيتها لتصبح "سعيد" ولكن المعنى العام لم يتغيّر، ومثل هذا التكرار أجازه النقاد المحدثون وأدخلوه ضمن التكرار الاشتقاقي.

التّكرار المركب

التّكرار المركب يختصّ بتردّد السّياق (جملة أو عبارة)، من أساليب التّكرار المركب هو تكرار العبارة، يعمد الشّاعر فيه إلى تكرار عبارة معيّنة في بداية كلّ مقطع أو نهايته، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أو أحياناً في بداية ونهاية كلّ مقطع. من نماذج تكرار العبارة في قصيدة "لا تسرقوا الشّمس منّا":

خُذُوا كلَّ شَيءٍ ولا تُسرِقُوا الشَّمسَ منّا/ خُذُوا القَمحَ لكن .../ خُذُوا النّفطَ لكن .../ خُذُوا الرّوحَ لا بأس/ لا تُسرِقوا الشَّمسَ مِنّا[١].

لقد أصبحت عبارة "لا تسرقوا الشّمس منّا" مركزاً يدور حوله الحديث، أو كأنّها مفتاح المعنى والشعور معاً. فهذه العبارة الّتي اتّخذها الشاعر عنواناً لقصيدته عامرة بنبرة من الحزن، وهي في الواقع تحليل على استلاب الكيان الصهيوني لوطن الشّاعر الّذي يتجسّد في كلمة "الشّمس" في هذه العبارة. من ثمّ، الشّاعر عندما يريد أن يلحّ على خلود وطنه وهويته، يستعمل عبارة "لا تسرقوا الشّمس منّا" الّتي نشعر من ورائها بتضحياته المادّية والروحية وتأثّره وإثارة مشاعره الّتي تعمّها الثورة والغضب، ويصيبها الحزن والألم. إنّ التّكرار هنا يؤكد على تمسّكه بالهوية ويجسّد عشقه للوطن، وهو إضافة إلى نغم موسيقي تناغم مع دلالة المقطع فقد حقّقت هذه العبارة تنوّعاً إيقاعياً نابعاً من بنية التّكرار نفسها، كما أنّها شكلت استقراراً دلالياً وإيقاعياً، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتّمحور بمجيئها المنتظم في بداية المقطع ونهايته. فقد تكرّرت هذه العبارة مرّتين في المقطع ويمكن ملاحظته خلال الترسيمة التّالية:



---

[١]- إبراهيم المقادمة، **لاتسرقوا الشمس**، ص ٧٣.

قد يأخذ تكرار العبارة عند المقادمة بعداً دينياً من خلال تكرار عبارة "أبنيّتي إنّي علي ثقة" مع مفردات توحي إلى هذه النزعة مثل "الحقّ"، "عناية واحد" في قصيدة "على شبّك"، حيث خلق إيقاعاً منتظماً ونغماً متكرّراً مشحوناً بالتأكيد:

أبُنَيَّتي إنّي عَلى ثَقَةٍ/ بِعنايةٍ مِن واحدٍ أحَدٍ/ أبُنَيَّتي إنّي عَلى ثقةٍ/ بالحقِّ، بالنصرِ/ مهما استَبَدَّت ظُلمَةُ الحَلِك/ أبُنَيَّتي إنّي على ثقةٍ[١].

يعتبر هذا التّكرار من أبسط تكرارات العبارة لأنّه يقوم مقام التوكيد اللفظي في أداء الدّلالة، ففي المقطع السابق يصرّ الشّاعر بكلّ الثقة والتحدّي على عناية الله تعالى بهم وعلى حتمية النصر وبزوغ الفجر وإزالة الظّلم من خلال تكرار عبارة "أبنيّتي إنّي على ثقة"، يعيش الشّاعر أزمة نفسية إثر سيطرة الظلم الحالك على أمّته، فمهما حلّ به ومهما جرى له إنّه لن يتخلّى عن نزعته المثالية تجاه مستقبل بلده وأمّته. إنّ تكرار هذه اللازمة الإيقاعية قد أضفى على غنائية هذا المقطع الشعري، حيث وضع المتلقّي في حالة شعورية متأكدة ومتشوّقة بمستقبل باهر للشعب الفلسطيني. إنّ تكرار هذه العبارة في بداية المقطع حتى نهايته، فرض نسقاً إيقاعياً موحداً احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولّدة عن التكرارات الأخرى في المقطع وفي القصيدة كلّها، كما فرض نسقاً دلالياً أيضاً.

يعتمد هذا النمط من التكرار على ورودها في بداية المقطع أو القصيدة واستمرار تكرارها حتى نهايتها بحيث يشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة. يمنح هذا التكرار في ديوان المقادمة عنصر الارتكاز والتمحور كأن القصيدة تدور رحاها الدلالي والإيقاعي بهذا التكرار. إنّ هذا التكرار يؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأنّ دخوله في بنية القصيدة وطبيعة عمله، إذا ما وظّف على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليه تشكيلياً يؤمن إنجازاً واضحاً ومصيرياً على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها.فإنّه يعمل إيقاعياً ودلالياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحّدة.

النتيجة:

-كرّر المقادمة الأصوات المهموسة والرقيقة كالكاف والحاء للمعاني الرقيقة كالحزن والذكرى والحنين والأصوات المجهورة كاللام للمعاني الظاهرة والقوية كالصّمود والمقاومة وعدم الرّضوخ للظلم. النقاد المحدثون درسوا الأصوات ضمن أسلوب التكرار خلافاً للقدماء الذين لم يعطوا تكرار الأصوات أي أهمية تذكر، بل فصلوها عن التكرار ودرسوها ضمن ما يعرف بالمعاضلة الكلامية.

١- **المصدر نفسه**، ص ٥.

– إنّ الشاعر يريد من خلال تكرار البداية أن يرصد تضحيات الأبطال، وفاء لهم، واعترافاً بفضلهم بهدف الترغيب والترهيب، فهو عندما يكرّر اسماً معيّناً يؤمن أنّه قادر على إثراء تجربته والتعبير عنها، إضافة إلى أنّه رسم بهذا التكرار معاني الانكسار والحالة النفسية المتأزّمة لديه من أجل الظروف المأساوية التي يعيشها في وطنه المسلوب. إنّ هذا النمط من التكرار في شعره يؤدّي وظائف جديدة أكبر من مجرّد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي فهو بهذا التكرار يشكل مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها.

– يحاول المقادمة أن يرسم من خلال تكرار النهاية صورة رثاء ابنه الذي طواه البحر، يؤدّي هذا التكرار دوراً شعرياً مقارباً لتكرار البداية في شعره، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنّه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة.

– إنّ تكرار المجاورة في شعر المقادمة يوحي بالمقاومة والاتّحاد معاً إضافة إلى تعميق الفكرة الدينية في ضمير المتلقي، فالملاحظ في تكرار المجاورة أنّه يحمل قدرة أقلّ من تكرار البداية والنهاية في دوره التنظيمي للإيقاع والدلالة، حيث تنحصر قدرته لهذا التنظيم في سطر واحد، إنّ هذا التكرار الذي يعتبر ضرباً من البديع يختلف عما كانت عليه في السابق، حيث يتميّز في شعر الحداثة بالامتداد الدلالي للمعاني.

– من خلال التكرار الاشتقاقي، حلّق المقادمة في سماء هويته المسلوبة، إذ رسم في هذا التكرار انفلات عاطفته وحالة المرارة التي تعتصر قلبه إثر فقد ابنه واستلاب وطنه. إنّ للتكرار الاشتقاقي دوراً خفياً في إظهار الدلالة والإيقاع بالنسبة إلى الأنماط الأخرى، ولا يتميّز بالتنظيم والدقة كما لا يتمتّع بانسيابية حركية إيقاعية واضحة في القصيدة بأسرها؛ يمكن أن نعتبره نوعاً من ردّ العجز على الصدر الذي يقع في حشو الكلام.

– لقد برز في التكرار المركب كثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية، فعمل المقادمة على توظيفه للدلالة على الأغراض الطوباوية كحتمية النصر وبزوغ الفجر، والتمسّك بالهوية الفلسطينية وحبّ الوطن حتى الانصهار فيه، ودعم الثورة ضدّ الاحتلال وترسيم المعاناة التي ذاقها في طريق المقاومة. وإنّ التّكرار المركب في شعره كان يعمل إيقاعياً ودلالياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحّدة، وعندما يستخدمه يجعله بؤرة دلالية وإيقاعية تدور حولها القصيدة بأسرها فيتميّز هذا النوع من التكرار بعنصر الارتكاز والتمحور والذي يجعله مختلفاً عن التكرار البسيط.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

١. **القرآن الكريم.**

٢. أنيس، ابراهيم، **موسيقي الشعر**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٣. البكوش، الطيب، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، تونس: مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٢م.

٤. الحساني، أحمد، **مباحث في اللسانيات**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، د.ت.

٥. سليمان داوود، أماني، **الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)**، الأردن: ٢٠٠٢م.

٦. عاشور، فهد، **التكرار في شعر محمود درويش**، عمان: المؤسسة العربية، ٢٠٠٤م.

٧. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م.

٨. عبدالجليل، يوسف حسني، **التمثيل الصوتي للمعاني – دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي–**، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨م.

٩. عبدالمطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي –**، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٨م.

١٠. ____________ **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، مصر: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥م.

١١. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م.

١٢- العسكري، أبو هلال، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق مفيد قميحة، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٤م.

١٣. علوان، أحمد محمد وآخرون، **مقاربات نقدية في شعر إبراهيم المقادمة**، غزّة: منتدى أمجاد الثقافي، ٢٠٠٤م.

١٤. العيد، يمني، **في القول الشعري**، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م.

١٥. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج٢، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: المكتبة المصرية، ٢٠٠١,

١٦. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣م.

١٧. المقادمة، ابراهيم، **لا تسرقوا الشّمس منّا**، فلسطين: مجلس طلاب الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٣م.

١٨. يونس، علي، **نظرة جديدة في الشعر العربي**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

ب. المقالات:

١٩. ربابعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**، **جامعة اليرموك**، مؤتمر النقد الأدبي، الأردن، العدد العاشر، صص ١-٢٢-، ١٩٨٨م.

٢٠. غنيم، كمال احمد؛ الهشيم، جواد اسماعيل، **جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر**، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثاني، المجلّد العشرون، صص ٥٩ – ٩٧-، ٢٠١٢م.

٢١. ملا إبراهيمي، عزّت، **الثراء الفنّي لأسلوب الاستفهام في الشّعر الفلسطيني المقاوم ديوان إبراهيم المقادمة أنموذجاً**، مجلّة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الأوّل، السنة التاسعة عشرة، صص ١٢٣- ١٤٥، ١٣٩٥ هـ. ش.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد السابع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٨م
صص ١٢٧- ١٤٠

صور الشيخوخة في شعر العرجيّ

عبد الكريم يعقوب* ولجين بيطار**

الملخّص

ينشد هذا البحث الكشف عن أبعاد النفس الإنسانية لدى واحد من شعراء العصر الأمويّ، ويلقي الضوء على بعض التبدلات التي طرأت على الحياة الأمويّة، والتي جعلت الشاعر يفكّر في أمور أوسع أفقا، وأشد تعقيدا مما سبق، فكان جليّا أن تنعكس المؤثرات على صور الشيخوخة في شعر العرجيّ، ذلك أنّ الشاعر، لعله استخدم صور الشيخوخة للتعبير عن هواجس العجز، والضعف، والقهر، وانعدام القدرة على الفعل وهو في حبسه، ولربّما مات العرجيّ ولما يبلغ مرحلة الشيخوخة. فآثرت هذه الصور أن تكون الصوت الحرّ، والمتنفس الميتافيزيقي الذي يخترق لا شعور الإنسان، ويعيد تشكيل صورته في الواقع، فبدت أكثر الصور صدقاً، وأدقّها حكماً في إعادة رسم صورة الواقع في المجتمع الأمويّ، وقد استوعبت صور الشيخوخة مساحة إيقاعية واسعة، فبدت وسيلة فنيّة ثريّة ساعدت في إعادة تشكيل صورة الإنسان. كما أثبتت هذه الصور ظهور النزعة القصصية في الشعر الأمويّ التي تضفي جمالا فنيًّا متميّزا، وتفصح عن دواخل إنسانيَّة، وتكشف عن رؤيا واعية، وتمدّنا بأحاسيس، ومواقف عاناها الإنسان في العصر الأمويّ.

كلمات مفتاحية: الشيخوخة؛ العرجي، العصر الأمويّ.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول) **٠٠٩٦٣٩٣٣٦٠٩٧٧٧**
** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريّا. lujain_bitar@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠١/١٩هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٢/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/٢٨م

مقدّمة:

كثرت الدراسات التي تحدّثت عن حيوات شعراء بني أميّة، وعن التغيّرات السياسيّة والاجتماعيّة التي طرأت على جوانب الحياة في هذا العصر، ولاسيّما الظروف التي أنتج فيها الشعراء ما أنتجوه، لكنّنا في حاجة إلى دراسات تعالج النصوص الشعرية، معالجة نقديّة جماليّة تظهر إبداع الشاعر، وتبيّن القيم الفنيّة التي تجلّت في تجربته الشعريّة، ومنها موضوع هذا البحث؛ لذلك آثرت الدراسة أن تعالج صور الشيخوخة في شعر العرجيّ "عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفّان الأمويّ القرشيّ، الشاعر المكّي الأمويّ الغزل، المتوفّى نحو ١٢٠ هـ"[١] أملاً في إضافة شيء مفيد إلى ما كتب عن شعر العرجيّ، وسعياً إلى عقد دراسة مستقلّة تتناول صور الشيخوخة في شعره؛ ذلك أنّ الدراسات التي عرضت لشعر العرجيّ في هذا العصر، لم تعرض لموضوع هذا البحث، وكانت وقفاتها عند بعض شعر العرجيّ تختلف عن وقفة هذا البحث على هذا الشعر، ومنها- على سبيل المثال- العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي لوليم شقير.

ولعلّ أهمية البحث تكمن في دراسة الصورة، وغنى هذه الصور في شعر العرجيّ؛ فكراً وصياغةً، فالشاعر لا يحشد في نصّه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ، يتأمّلها وينتقيها، ثمَّ يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب والدلالة الوجدانية، وقد يغيّر من أبعاد صياغتها فنيًّا، وقد يحطّم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته، ورغبة المتلقي في المتعة الفنيّة المتوقّعة من إبداعه؛ فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة، يتميّز بدقّة تحديده للتجارب ومفرداتها، وييسّر له ذلك قدرته على التحدّث بلغة مرئية مشخصة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

ويتناول البحث صور الشيخوخة في شعر العرجيّ، التي يتلمّس فيها اهتمامات الشاعر، وماهيّة ذوقه، ومسالك نفسه، أو بكلمة أخرى اكتشاف طريقة تفكيره، وملامح نفسيته.

منهج البحث:

هذه الدراسة نصيّة، اعتمدت على استقراء النصوص الشعرية، وبنيت عليها، فهي تحلل النّص وتؤوله، بغية إبراز الجوانب المعنوية، والفنيّة، بأبعادها. وتستعين بما يغنيها، ويستكمل جوانبها من المناهج،

---

[١]. الزركلي، **الأعلام**، ٤/١٠٩.

كالمنهج الاجتماعيّ، والمنهج النفسيّ، كما تستعين بمقولات نقديّة حديثة في دراسة الصورة، رغبة من الدارس في تفسير النصوص تفسيرا دقيقاً، وتأويل المعاني فيها تأويلاً سليماً.

الشيخوخة مرحلة من مراحل الحياة، بل قبل آخر مراحلها[١]، والعجز الذي تخلفه؛ مظهرا، ومضمونا في مناحي الحياة، يدفع الإنسان إلى أن يكون أكثر حذرا في مواجهة هذه المرحلة، وفي التعامل معها. وكان الشاعر الأموي واعياً لها؛ يدرك خطر الشيخوخة في تهديد علاقته بالمرأة، والتّغزل بها، وما تخلّفه من رفض، وازدراء. فلجأ بعض الشعراء إلى تجاوز شبح الشيخوخة باللذة؛ وسيلةً من وسائل التعبير عن الاغتراب، وطريقاً آمنا للوجود في الحياة، والموت.

وقد كشفت أشعار العرجيّ عن شغفه في بلوغ اللذة بطرق مختلفة، وفاقاً لذاتيته؛ فهي حالة انفصال، واتّصال في آن معاً، يريد الإنسان أن يبتعد عن واقعه المؤلم، وينفصل عنه بوصفه عدماً قادرا على محوه، وهو في لحظة الانفصال يكون قد بدأ تحقيق وجوده باتصاله بعالم يسمو به إلى عالم اللذة، ولكن، كيف تجلّت اللذة في أشعار العرجيّ، وهل استطاع أن يتجاوز هواجس الشيخوخة، ببلوغها؛ فنًّا؟

يدرس البحث صور الشيخوخة والعقل، وصور الشيخوخة والحياة، وصور الشيخوخة والعجز، هذه الصور التي تحمل دلالات فنيّة عميقة، وتعلن موقف الشاعر في أمور متعددة؛ منها الجميل، ومنها القبيح.

١. الشيخوخة، والعقل:

لقد حاول العرجيّ أن يواجه الشيخوخة بالاعتراف بها حيناً، وبتجميلها حيناً آخر، وبتجاوزها أحياناً كثيرة، فقال:[٢]

تِلْكَ عِرْسِي تَلُومُني في التَّصَابي ... ملَّ سَمْعِي وَمَا تَمَلُّ عِتَابي

أَهْجَرَتْ في المَلاَمِ تَزْعُمُ: أَنِّي ... لاَحَ شَيْبي وَقَدْ تَوَلَّى شَبَابِي

أَنْ رَأَتْ رَوْعَةً مِنَ الشَّيْبِ صَارَتْ ... فِيْ قِذَالي مُبِيْنَةً كَالشِّهَابِ

---

[١]. ابن منظور، **لسان العرب**، شَيَخَ ٧/٢٥٤. وهي غالبا عند الخمسين، وهو فوق الكهل، ودون الهرم. و–ذو المكانة من علم أو فضل أو رياسة.

[٢]. العرجي، **الديوان**، ١١٤–١١٥. اهجر في منطقه وبه، إهجاراً وهجراً: استهزأ. الروعة: المسحة والعلامة، والقذال: جماع الرأس من مؤخره، والشهاب: الشعلة الساطعة من النار. اعتشى النار وعشى إليها: رآها ليلاً فقصدها، ناهيٍّ: زاجري، ووخط الشيب: اختلاط بياض الشعر بسواده، ودرس الخضاب: نصوله وانكشافه، وفي الأصل: به. ولعلّه: بدا.

تَحْتَ لَيْلٍ بِكَفٍّ قَابِسِ نَارٍ إعْتَشَاهَا بعَارِضٍ مِنْ سَحَابِ
قُلْتُ: مَهْلاً فَقَدْ عَلِمْتِ إبائِي مِنْكِ هَذَا وَقَدْ عَلِمْتِ جَوَابي
لَيْس نَاهيٍّ عَنْ طِلاَبِ الغَوَانِي وَخطُّ شَيْبٍ بَدَا ودِرْسُ خِضَابِ

يبدو أنّ الشاعر ينوي أن يتخذ موقفاً صريحاً من الزمن، ومن تأثيره في الإنسان، ولاسيّما حين يتقدّم به العمر، ويبلغ به مرحلة الشيخوخة التي تمثّل مرحلة الصحو الزمني، فهي تنذر الإنسان برحلة الوداع عن الحياة الدنيا، وتجعله في الوقت نفسه ينصاع لها، ويتشبّث بها بوصفها الوجود في أضعف حالاته. فالعرجيّ يعترف بها على لسان زوجه (لاح شيبي، وقد تولّى شبابي) صورة تقريرية بصرية، تتسم بالوضوح، وتعترف بالشيخوخة حالة شعورية ناجمة عن العجز الناتج عن تقييد الحرية، وعلى الإنسان التعايش معها؛ لأنّ الشاعر يدرك أنّ الاعتراف قوّة، وهو وسيلة تعبيريّة يتجاوز فيها الإنسان محنه، بمواجهتها، فعلى الرغم من أنّ الشيب رمزٌ فاضح، ومسؤول عن المنغصات والآلام التي تنتاب الإنسان في حياته، نجده يصرّح عنه تصريحا مباشراً، وفق حركة زمنيّة (تولّى) تشي بالخسارة، والفقد، والحسرة. وكان ذلك على إيقاع المقابلة (لاح شيبي، وقد تولّى شبابي) الذي ربط ظهور الشيب بغياب الشباب؛ فلم يمنح جوهر الإنسان فرصّة للدفاع عن شبابه، بل جعله يخضع للشكل، ويتبع له، لا بل أصرّت المقابلة –بإيحاءاتها الفنيّة– على تذكير الإنسان بحركة الزمن، وما يخلّفه من آثار تظهر على جسده، ومضمونه.

ولربّما حملت صورة الاعتراف بالشيخوخة معاني الخلاص، والتحرر من الزمن؛ لأننا نراه ينتقل إلى صورٍ فنيّة، ذوات بنى خياليّة تحمل دلالات رؤيوية مشبّعة بالأمل، والتجدد (روعةً من الشيب....كالشّهاب) إذ حاول الشاعر تجميل حالته، بالانتقال إلى الشيخوخة–النور، فنجده ينتقل من الخوف، والغموض (روعة) التي تكشف عن الارتياع الناتج عن وضوح التبدلات في حياة الشاعر، وعن الانكسار النفسي الذي يعانيه، إلى الاستقرار، والوضوح. وقد ساعدت على هذا الانتقال الصورة التشبيهيّة التي فاضت بالمؤثرات الحسيّة، والتي بدت آثارها واضحة في النفس البشريّة؛ إذ دفعتها للتمييز بين الرهبة القبيحة التي تؤسس للقلق، والظلام، والرهبة الجميلة التي تستعيد الحياة، وتبشّر بالنور؛ ما يجعلنا نتفق مع مجيد ناجي

في أن الأبعاد النفسية للتشبيه تكمن في إظهار الفوارق، والاختلافات للتمييز بين المشبه، والمشبّه به[١]، كما ظهرت ملامح النزعة الفردية في الصورة من خلال حسر بصيرة الشيب فيه (صارت في قذالي) لتوحي بالغرور، والتكبّر على الزمن، وتشير إلى أنه يسير في طريق واضح مستيقن منه. ولعلّ هذه الصور تعبّر عن فهم خاصّ للواقع لمواجهته، وتذليل صعابه.

ويستكمل الشاعر صورة الشيخوخة بالنار، والتي تبدو حلم الشاعر ووسيلته لتحدّي الزمن؛ فتشبيه الشيب بالنار يعني أنّ ثمّة تشابهاً بين مرحلة الشيخوخة، والطبيعة، ففيها الإنسان يصبح أزلياً؛ لأنّ النار عنصر من عناصر الطبيعة الأربعة (الماء، والهواء، والنار، والتّراب)، وهو عنصر مكوّن لهذه الطبيعة، ولما كان الشيب ناراً فذاك يعني أنّه يحمل دلالات فنيّة توحي بالثبات، والديمومة، وكونه ناراً فهذا يعني أنّه نور. هذه الصفات العجائبية للشيب تجعل الإنسان ذا قدرة مميزة على كشف أسرار الحياة ومغاليق المجهول، والغوص في أعماق الذات، وربما ساوت في لاوعي الشاعر الذات الإلهية. وبذلك تستطيع الشيخوخة أن تصلنا بالأبواب جميعها، فينكشف الستر، وينقشع الضباب، لنهيم في إيحاءات شعريّة خلّاقة بين عالمي التخييل، والواقع. ولعلّ العرجيّ يتوجه بالمتلقي للتمييز بين (الشيخوخة، المظهر) التي تحمل دلالات القوة، والحكمة، والتعقّل، و(الشيخوخة، الإحساس) التي تخلّف الضعف، والعجز.

وينتقل العرجيّ إلى أسلوب آخر في مواجهة الشيخوخة، ألا وهو اللذة شعارا في قهر الزمن (ليس ناهيّ)، وتحدّيه على حدّ تعبير هوراس "أيّها الغد كن ما شئت، فقد عشت يومي هذا كاملا "[٢] فيختار اللذة المؤقتة، ويخصّ الغواني بها؛ بوصفهن سلعاً تُستخدم في إرضاء النفوس، وإثبات ذواتها الغائبة، بيد أنّه لا يدرك أنّه يتشيأ في اللحظة نفسها، ويسيطر العجز عليه، إضافةً إلى السموم التي يفرزها التملّك، وأضرّها الغلّ الناجم عن الطغيان "الذي يحتلّ مقاما كبيرا في نفسية النساء المنذورات للشهوة، والتملّك"[٣] فهو عجز مستدىم، مصيره الموت في الحياة، وإلغاء الذاتية الإنسانيّة، وكان سببه تشويه معنى اللذة في الحياة التي يقصد بها غياب الألم، وتأسيس الوجود. ولعلّ في هذه الصورة ما يؤكّد ازدياد تعلّق الرجل بالمرأة

[١] - انظر: مجيد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ١٩٢-١٩٥.

[2].Horas, **complete works**,89.

[٣] - ألبير كامو، **الإنسان المتمرّد**، ٢٣.

كلّما تقدّمت به السنون؛ ليثبت من خلالها وجوده "ولاشكّ في أنّ الإحساس العميق باللذة والسرور من خلال المرأة مظهر حقيقي لممارسة الحياة، والسعي الأكيد للحصول على المزيد من هذه المتعة، والاستمساك بها؛ لأنّها رمز الحياة"،[١] إلّا أنّ توجّه الإنسان إلى اللذة الآنية –المتمثلة بصورة الغواني، التي توحي بانفلاتها من الشرط الاجتماعي– "تحدد وجوداً للموت"[٢] ويكون الشاعر في هذه الصورة قد أخفق على صعيديّ: الذات، والرؤية.

ولا بدّ من الإشارة إلى النزعة القصصية التي بدت واضحة في السرد (تلومني...، تزعم أني....، أن رأت روعة....) الذي حاول الشاعر من خلاله أن يصعّد السرد الدرامي، ليجعل من نفسه حالة استفزازية لا ترضى بالعدم، وتريد أن تندفع نحو إثبات وجودها، فتظهر صيحته من خلال الحوار الذي يدعو فيه إلى تبطيء الزمن (قلت: مهلا..) وهنا تتضح ردة فعل الشخصية (الشاعر، البطل)، ودوافعها التي تريد أن تكون موجودة في الواقع، والمستقبل. واستطاعت اللغة الانفعالية ان تلامس الذات المنفعلة؛ لتكشف عن رغباتها التي جسدتها الحبكة (ليس ناهيّ...) والتي أفصحت عن حلم الشاعر في السمو إلى اللذة الجنسية. و ما كان للشخصية (الزوج) من وجود إلا لخدمة ما يريد الشاعر؛ إذ إن استفزازها له بالزمن مطابق لما يريد في الاندفاع نحو اللذائذ، والانتصار على العدم. ولعلّه يهتم بردة فعل المتلقي، لذلك استعان بالشكل الدرامي، ليبرر للمتلقي دوافعه الجنسيّة من جهة، وليواصل النص الشعري طريقه إلى قلب متلقيه من جهة أخرى. وهنا تؤكّد الصورة السردية –مرّة أخرى– أنّها منتزعة من حالة فردية، وقضيتها هي قضية الذات.

٢. الشيخوخة، والحياة:

لقد منح الشاعر الشيخوخة قيمةً فنيّة، لتكون وسيلة جمالية تثير فضول المرأة في تعرّف التغيير الشكلي الذي يخلّفه الزمن في الإنسان، فقال:[٣]

---

[١] - محمّد الزّير، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، ٤٩٦.

[٢] - انظر جان بول سارتر، **الوجود، والعدم**، ٨٤١.

[٣]. العرجي، **الديوان**،٧١و٧٣-٧٤. خضيب: مخضوب. وشمّر مئزره: قصره. والإسبال: إطالة الإزار. حالت: غيّرت، وأشياع الصّبا: أهله وأنصاره، والصّبا: الفتوة، وفي الأصل: تبدلا، والتبذّل: ترك الأناقة. القتير: البياض، وأنسل الشعر والريش: تساقط، ولعلّه أنصل، والأصل فيه: نصل: أي زال خضابه. خيّلت السماء: تهيّأت للمطر. حر كل شيء: أوسطه

رَأَتْنِيْ خَضِيبَ الرَّأْسِ شَمَّرْتُ مِئْزَرِي وَقَدْ عَهِدَتْنِي أَسْوَدَ الرَّأْسِ مُسْبِلا
وَقَالَتْ لِأُخْرى عِنْدَهَا تَعرِفِينَهُ؟ أليسَ بِهِ؟ قَالتْ بَلَى مَا تَبدَّلاَ
سِوَى أَنّهُ قَدْ حَالَتِ الشَّمْسُ لَوْنَهُ وفارقَ أَشْيَاعَ الصِّبَا وتبَذّلاَ
وَلاحَ قَتِيرٌ في مَفَارِقِ رَأْسِهِ إذا غَفَلَتْ عَنْهُ الخَوَاضِبُ أنْسَلاَ
وكان الشّبَابَ الغَضَّ كالغَيْمِ خَيَّلَتْ سَمَاءٌ بِهِ إذْ هَبَّتِ الرِّيحُ فانْجَلَى
فَلمَّا أَرَادَتْ أَنْ تَبَيَّنَ مَنْ أَنَا؟ وَتعْلَمَ ما قَالَتْ لَهَا وَتَأَمَّلاَ
أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخزِّ عَنْ حُرِّ وجْهِهَا وَأَدْنَتْ عَلَى الخَدَّيْنِ بُرْداً مُهَلْهَلاَ
فَلاَحَ وَميضُ البَرْقِ في مُكْفَهَرَّةٍ مِنَ المُزْنِ لمَّا لاَحَ فِيها تَهَلَّلاَ

جعل العرجيّ من شخصه بطلاً في تجسيد صور الشيخوخة أيضاً، وبطولته تجلّت في أنّه يتجاوز همّ الجسد الضعيف، ورحيل الشباب الشاقّ، حتّى يجلب الراحة في النّهاية، ألا وهي اللّذة التي يطمع بها؛ ليجسّد وجوده، ويتشبّث بالحياة.

فاستعان بالصراع الدرامي الذي بدا -قبل أن يكون صراعا واقعيّا يرتبط بين الشخصيات (النساء)، والبطل (الشاعر)- صراع أفكار، وسلوك. إنّه صراع بين آلام الزمن، ومباهج الحياة، ليزداد هذا الصراع فيما بينهما، حتّى يصل في آخر المطاف إلى انتصار أحدهما على الآخر.

وكان للحوار بين الشخصيات النسوية، الذي صعّد الحدث، وأوصله إلى مستوى الدراميّة، دورٌ في تنامي الحركة الإيقاعيّة التي تتزامن وتسارع حركة الزمن، لتكشف عن تسلّط الزمن من جهة، واستبداده بجسد الإنسان من جهة أخرى "الجسد عامل لا غناء عنه للوجود البشري، لكنّ الجسد يمكن أن يشوّه هذا الوجود البشري عندما يتحوّل إلى طاغية مستبدّ أو يصبح عبئا عليه"[١]، ولعلّ في هذا الإيقاع دليلا على حياة الشاعر القلقة المتمردة، وعلاقته المضطربة بمجتمعه.

وأحسنه، وحر الأرض: أطيبها، وحر الوجه: الوجنتان، والبرد المهلهل: الكساء الرقيق تضعه المرأة على وجهها. المكفهرة: السحابة الغليظة السوداء المتراكب بعضها على بعض. وتهلل المزن والبرق: تلألأ.

[١] - جون ماكوري، **الوجوديّة**، ١٣٧.

ونصل إلى الحلّ الذي جسده الشاعر في قدرة الشيخوخة على تحريك المرأة، وتغييرها (أماطت كساء الخزّ....) إذ حملت الصورة معاني التمرّد والثورة على بعض القيم السائدة التي ترتبط بالحجب، والحرمان، وتمنع الإنسان من إدراك الجمال الحسيّ، والمعنوي، والتبصّر بهما بما يمنحان البشر من نعم تفتح لهم أبواب التأمل، والإبداع، ولربما تصلهم بالذات الإلهية التي رمز إليها بالنور (وميض البرق) لتكون الخلاص الأبدي الذي يتلاقى والزمن اللانهائي.

وثمّة علاقة بين السرد التفصيلي وحياة الشاعر، وتجاربه في هذا الزمان، والمكان (سوى أنّه...وفارق...ولاح... وكأن الشباب) فهي صور تحمل طابعا حسيّا، شكليّا، خاصّا بالعصر يسعى إلى تحطيم الإنسان، وتغييبه إذا ما تقدّم به العمر، ولعلّ في هذه الصورة دعوة لتغيير نظرة الإنسان، ولاسيّما المجتمع، في الحكم على الآخر من خلال الجوهر، وليس من خلال الشكل المزيف الذي يبتعد عن قدرات الإنسان، ويستهين بها.

وقد كشف إيقاع الصورة التمثيليّة (وكأن الشباب الغضّ كالغيم.....) عن استسلام الشاعر للزمن؛ إذ حاول أن ينقلنا من إيقاع الصورة المعنوية الضعيف المتمثل بمرحلة الشباب الذاهب، والمولّي، إلى إيقاع الصورة الحسيّة الصاخب المتمثل بتمرّد الطبيعة، وقدرتها على ما تخلّفه من آثار تخريبيّة يخضع لها الإنسان، فتسيطر عليه. فثمة تقابل بين إيقاع المدلول الحسي للصورة، والأثر النفسي الذي يشير إلى توتر الشاعر الداخليّ، الناجم عن ضعف نفسه، وتبعيتها لـ(زمن، الطبيعة). من هنا نتلمس فنيّة الإيقاع في استنطاق ذات الشاعر؛ إذ كانوا "يستكملون به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس، والمشاعر[١]."

وقد شارك الاستفهام التعجبي في رسم الصورة، فهو جزء أساسي من الصورة الخبرية، من الدلالة المستخلصة التي رسمها الشاعر لتجميد الزمن، والتحكّم بإيقاعاته، علّه يتناسى مرحلة الضعف التي تؤثّر في حركته في الواقع، (وَقَالَتْ لِأُخرى عِنْدَهَا تَعرِفِينَهُ؟، أليسَ بِهِ؟،...من أنا؟)؛ فاعتمد على الإيجاز في استفسارات المرأة؛ ليجعل من نفسه محور القصة، وبطلها، تتجاذب نحوه الأنظار، ويستتّب له الوجود، ولو للحظات؛ لأنّ الجواب لا يلبث أن يحمل صورة النقيض.

[١] - شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، ٩٨.

واللافت للنظر هنا أنّ الشاعر يتقبّل الزمن الحاضر، ويعترف به من خلال التصريح بمرحلة الشيخوخة، ولكن شرط أن تبقى المرأة بجانبه، لتبديد الزمن، بوصفها الملهم المجازي للوجود. ولعلّ المرأة في نظر الشاعر حالة غيبية يتتبع خطاها، ويسمو إليها في حال صدامه مع الواقع. ما يهمنا أنّ توجّه الزمن في القصّة الشعرية ارتبط بالمستقبل الوهمي الذي يتكئ على الرؤيا القاصرة التي لم تقدّم واقعا بديلا أفضل، ولم تعالج المشكلة معالجة منطقية.

٣. الشيخوخة، والعجز:

لربّما كشفت الشيخوخة عن تحكّم الرجل بعلاقته بالمرأة، وسيطرته عليها في سائر مراحل عمره، ومهما تقدّمت به السنون، يقول:[١]

وَلَمْ يُرِبْنِي –وَقَدْ أُرَى فَطِناً   أَعْقِلُ مَا مِثْلَهُ الفَتى عَقَلا–
مَقَالُ هِنْدٍ لَمَّا مَرَرْتُ بِهَا   تُرِيدُ صَرْمِي وَتَبْتَغِي العِلَلا
أَسْمَعُ ذَا عَنْكَ في مُخَافَتَةٍ   لَيْسَ كَمَا كُنْتَ تُعْمِلُ الرُّسُلا
قَدْ كُنْتُ لا أُخْبِرُ النِّسَاءَ بِمَا   فِيكَ وَأَعْصِي إليكَ مَنْ عَذَلاَ
قَدْ لاَحَ شَيْبُ القَذَالِ فاشْتَعَلاَ   مِنكَ وَبَانَ الشَّبَابُ فاحْتَمَلاَ
حَتَّى متى أَنتَ في مُعَصْفَرَةٍ   عَلَى جَوَادٍ؟ وَتَلْبَسُ الحُلَلاَ
قُلْتُ: انْظِرِيني أُخْبِرْكِ مِنْ خَبَرِي   أَرَاحَنِي اللهُ مِنْكُمُ عَجَلاَ
رُدِّي فُؤَادِي كَمَا ذَهَبْتِ بِهِ   مِنِّي سَلِيماً وَلَيْسَ مُشْتَغِلاَ
هَذِي يَمِيْنِيَ بالله مُجْتَهِدا   بِحَيْثُ يُرْضِي الأَيْمَانَ مَنْ نَفَلا
مَا جِئْتُ سُخْطاً لَكُمْ عَلِمْتُ بِهِ   ولا تَبَدَّلْتُ غَيرَكُمْ بَدَلا
فَارْضَيْ بِهذا نَفْسِي الفِدَاءُ لَكُمْ   مِنْ كُلِّ أَمْرٍ يُقَرِّبُ الأَجَلا

---

[١]. العرجي، **الديوان**، ٧٨-٧٩و٨١-٨٢. الصرم: القطيعة.المخافتة: السرّ. القذال: ما بين الأذنين من مؤخرة الرأس، واشتعل: شاع فيه الشيب. المعصفرة: الثياب التي صبغت بالعصفر، وهو صبغ أصفر اللون. نفل: حلف. تملأت جذلا: انشرح صدرها من الفرح، الخُلة (بالضم): الصداقة. هناه: أراحه، ويشوب: يخلط. الدخل (بالتحريك) كالدغل: وهو المكر والخديعة. السوابه: جمع سباه وسباهة، والسباه: المتكبّر.

قالَتْ: وَهَلْ كان ما زَعَمْتَ مِنَ الـ وَجْدِ لَنَا أَنْتَ تُحْسِنُ الجَدَلا؟!
إِسْتَمِعي أُخْتُ ما يقُولُ –وَقَدْ أَعْرِفُ أَنْ قَدْ تَمَلَّأَتْ جَذَلا–
قَالَتْ لَهَا: قَدْ سَمِعْتُ فاغْتَنِمي مِنْهُ الذي قَالَ يَا أختُ إِنْ فَعَلا
قَالَتْ: فَوَاللهِ لَوْ بَذَلْتُ لَهُ وُدِّي مع الخُلَّةِ اختُ ما قَبِلا
وَلا هَنَاهُ حَتَّى يَشُوبَ بِهِ وُدَّاً أُرَاهُ لِوُدِّنا دَخَلا
هُوَ المَلُولُ الذي سَمِعْتِ بِهِ ولا أُحِبُّ السّوابِهَ المُلُلا
فَانْصَرَفَتْ والدُّمُوعُ تَسْكُبُ مِنْ إِنْسَانِ عَيْنٍ مَحْزُونَةٍ كُحُلا

يبدأ الشاعر قصّته من النهاية، وهو إخبار المتلقي أنّ زمن الحبّ انتهى، معلنا زمن الفراق الذي أرادته الحياة أو الدنيا على لسان المرأة (تريد صرمي)، صورة استفزازية تدفع العرجيّ؛ ليكون بطلا يدافع عن حبّه بحجج منطقية، وأساليب فنيّة. وكأنّ الشاعر أراد أن يخلق صراعا دراميّا بين الشعور، واللاشعور، مستعينا بقصة الحبّ نموذجا يجسّد فيها نظرته للحياة؛ بوجهيها النقي، والمزيف.

فاختلق الشاعر (المرأة، هند) شخصيّة رئيسة في القصّة، ولعلّه قد كنّى بها عن الدنيا، يدفعها باللاشعور إلى رفض العلاقة، من أجل تنامي الأحداث، وتأزّم الصراع؛ إذ يجعلها الناطقة الماديّة لحركة الزمن، التي تذكره بمرحلة الشيخوخة المدمّرة لحياة الإنسان، وكان ذلك على إيقاع الصورة الاستعارية (قد لاح شيب القذال فاشتعلا) صورة حسيّة تحمل رموز النار التي تنذر بالفناء، وتوحي بسرعة الزمن الذي تناغم مع سرعة الإيقاع، وألّفا حركة سريعة تزيد من صراع الشاعر الداخلي، وتستنهض قواه، ليلتحق بمركب الزمن، ويستطيع التعايش معه. كما كشفت الصورة عن الصراع الذي يكمن في وجدان الشاعر بين الشباب، والشيب اللذين يرمزان للحياة، والموت، ويذكّرانه بأن الموت قادم "...وإذا كان ثمّة شيء أشدّ مرارة على النفس من الموت نفسه، فهو إحساس المرء بأنّه سوف يموت، دون أن يكون قد عاش حقّا! وكم من أناس يموتون، دون أن يكونوا قد ولدوا أصلاً!"[١]

[١]. زكريا إبراهيم، **مشكلة الحياة**، ١٨٧.

وتستكمل الشخصية (هند، المرأة) صورتها بحججها الشكليّة التي لا ترقى إلى مستوى الشعور، والإقناع. ولعلّ هذه الصور قد ساعدت الشاعر على الانتقال بقضيته إلى الشكل الدرامي الذي تتنامى فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، فيتناسى العرجيّ فيهما الزمن، بل تسنح له الفرصة في تحدي الزمن بالبراهين، والحجج المقنعة.

ثمّ يبدأ الشاعر سرده القصصي بالخطاب المباشر (للمرأة، الزمن)، حتّى ليتحوّل إلى شخصيّة من شخصيّات القصّة، ينفعل معها، ويتأثّر بأحداثها، وهو بذلك يكون قد اقترب من السرد الواقعي الذي يلغي الحواجز بين الشخصيات من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، ولا سيّما بطل القصّة (الشاعر)، ومن هنا يكون قد بدأ السيطرة على الزمن (قلت: انظِريني)، إذ إنّ الضربات القوية، والقصيرة في الصورة أوحت بمعنى الحسم، والقطع، وبدت حركة الشاعر النفسية سريعة، حماسيّة، فالموسيقى: "...تضفى على جريان الزمن، بما أنّها تقيسه بطريقة حيّة للغاية، حقيقة، معنى، وقيمة. الموسيقى توقظ الزّمن"[١]. فنجده يستفيض في الصور السرديّة المعنويّة التي تجعل منه إنساناً مرهفاً، ودودا، ومخلصاً، ومؤمناً في الوقت نفسه، إلى أن تكشف الصورة المجازية عن قضيته الرئيسة التي تشغله، ألا وهي ارتباط رحيل المرأة التي يرمز بها إلى الدنيا بمرحلة الشيخوخة (ردّي فؤادي... سليما، وليس مشتغلا) فالعرجيّ يحمّل (المرأة، الزمن) المسؤولية في اغترابه، ويطالبها بإرجاع زمن الشباب الذي سلبته منه، وكأنّ هذه الصورة توحي بتعطيل الشيخوخة معاني الحبّ، وقطع العلاقة بين الرجل والمرأة، فما من بديل للشاعر إلا التوجه إلى الحلم الذي استمدّ معطياته من العالم الوهمي الذي يتعارض و المستقبل، والأمل. ولعلّ الشاعر في بنائه صورته وفق التخيل المحسوس، وضّح موقفه أكثر، وكشف عن حاجة الرجل الملّحة للمرأة في مرحلة الشيخوخة.

ونراه يختلق شخصية ثانوية تتحاور مع (المرأة، الزمن) لتقنعها بالحدّ من موقفها الجائر تجاه الرجل، وتقف إلى جانبه متأثرة بقصّته، تشاركه حالته الوجدانية، وتقتنع بمشاعره الصادقة. وربّما دلّت هذه الصورة على الصراع المهدّم الذي يدور في أدمغة البشر فيما بين الشعور، واللاشعور المستمدّ من النفاق الاجتماعي الذي انتشر في بعض أوساط المجتمع الأمويّ.

---

[١] - سمير الحاج شاهين، **لحظة الأبدية**، ١٩٠.

وتظهر الحبكة بالحقيقة، وتكشف الزيف، وتعترف بلاشعور العرجيّ في رفضه المرأة، وتحكمه بها، وعدم اكتراثه بالزمن، ولاسيّما الوجود المتحقق ؛ إذ نراه يختفي من القصّة ويترك المرأة ترثي نفسها، ليتخذ هو دور المتفرّج، أو الهارب إلى امرأة أخرى، وقصّة جديدة، ووجود آخر. وهذه القصّة لربّما حملت معنيين متناقضين؛ أولهما يشير إلى عجز العرجيّ الذي تزامن مع شيخوخته، والذي أدّى إلى نفور النساء منه، وثانيهما يدلّ على غروره وعدم إحساسه بالشيخوخة كمظهر عجز، أو ضعف، ويريد أن يثبت ذلك فيرتدّ إلى مرحلة الشباب، واجتذاب النساء إليه، والانغماس بالمغامرات النسائية؛ دافعا لتجديد الذات، وتدعيم الوجود.

النتيجة:

لقد بدت صورة الشيخوخة في شعر العرجيّ أكثر تمرّدا، وأوسع حيلة في قدرتها على اختراق لا شعور الرجل، فكانت وسيلة للإفصاح عن الديكتاتورية الذكورية، سواء أاعترف بها الشاعر أم لم يعترف؛ فالرجل موجود في مختلف مراحل الحياة، يتحكّم في علاقته بالمرأة، فلا يمنعه زمن، ولا شيب، كما أنبأت، في ملاحظة الشاعر الدقيقة، ووعيه بجزئيات التشكيل، عن اعتماده على تجربته الذاتية، ووعيه للفكرة، فأضفى على الأشكال الشعرية حسّا فنيّا، وانطباعا جمالياً متميّزا، كما أفصحت صور الشيخوخة عن مدى استيعابه الخبرة الإيقاعيّة، وإدراك خطورتها في الصورة، وتركيبها واتّساقها، فأصبحت صور الشيخوخة عنده نغمة تتفق، ومضمون الصورة، ورؤيا الشاعر، وموقفه؛ إذ حملت صور الشيخوخة والعقل معاني الخلاص، والتحرر من الزمن، فأوحت للرجل بالثبات والديمومة، واستعانت صور الشيخوخة والحياة باللّذة أداةً لتجسّد وجود الرجل؛ يتشبّث ببلوغها بالحياة، فدعت هذه الصور لتغيير نظرة الإنسان، ولاسيّما المجتمع في الحكم على الآخر من خلال الجوهر، وليس من خلال الشكل المزيف الذي يبتعد عن قدرات الإنسان، ويستهين بها، وكشفت صور الشيخوخة والعجز عن تحكّم الرجل بعلاقته بالمرأة، وسيطرته عليها في سائر مراحل عمره مهما تقدّمت به السنون.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، سلسلة مشكلات فلسفية (٧)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧١م.

٢. ابن منظور، **لسان العرب**، تصحيح: أمين محمّد عبد الوهاب، محمّد صادق العبيدي، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٥م.

٣. الزركلي، خير الدين، **الأعلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"**، مراجعة: عبد السلام علي، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٥م.

٤. الزّير، محمّد، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، الطبعة الأولى، الرياض: دار أميّة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.

٥. شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية "دراسة الزمان في أدب القرن العشرين"**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.

٦. ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، الطبعة الثامنة، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ١٩٦٢م.

٧. العرجي، عبد الله بن عمر القرشيّ، **الديوان**، رواية أبي الفتح، عثمان بن جنّي، شرحه وحققه: خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الطبعة الأولى، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، ١٩٥٦م.

٨. ناجي، مجيد، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.

ثانياً: المراجع المعرّبة:

١. سارتر، جان بول، **الوجود والعدم "بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦م.

٢. كامو، ألبير، **الإنسان المتمرّد**، ترجمة: نهاد رضا، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٣م.

٣. ماكوري، جون، **الوجودية**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، القاهرة: دار الثقافة للنشر، ١٩٨٦م.

ثالثاً: المراجع الإنكليزيّة:

1. Horace, **Horace Complete Works**, Compiled by J.M.Dent & Sons LTD, Last Print, London: The Aldin Press, 1953.

أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com